

MOLIÈREOVE SVEČANOSTI À LA RAGUSAINE

Cvijeta Pavlović

O dubrovačkim *frančezarijama* pisano je mnogo, ali su interdisciplinarnim usmjerenjem književne antropologije one ponovno postale nezaobilaznim dijelom novih znanstvenih analiza.

Molièreove drame bile su sastavni dio aristokratskih i pučkih svečanosti. Istodobno, u skladu s poetikom starije europske komedije, motiv svetkovanja često im je bio upisan u sadržaj, podržavajući svečarsku prigodu okupljanja publike u raznolike svrhe, od vjenčanja do karnevala.

Uvriježen naziv *frančezarije* ovdje neću rabiti jer ću govoriti o dubrovačkim preradbama Molièrea, što je mnogo uži pojam. Usprkos suvremenim znanstvenim odredbama pojma, koje provodimo u duhu pojednostavljenja i uopćavanja, potrebno je precizno odrediti nazivlje, pogotovo kada je riječ o višeslojnim pristupima povijesnim fenomenima, a ono već postoji u radovima starijega datuma. Frančezarije, dakle, nisu tek *sustavni kolektivni pokušaj grupe mlaih pisaca da u razmjerno kraćem razdoblju preoblikuju i u dubrovački idiom prevedu gotovo sve Molièreove dramske tekstove*¹, kako se to u naše vrijeme uopćeno tumači, nego smo puno bliže tom fenomenu ako ih poimamo kao *zanos za sve što je francusko, a prema talijanskom nazivu 'francesaría'*² ili kao *općeeuropsku modu i sklonost prema francuskoj kulturi*³. Na tom tragu najuspjelija je odredba *Hrvatske opće enciklopedije* koja frančezarije tumači kao *naziv kojim su se u Dubrovniku potkraj XVII. i u prvoj polovini XVIII. st. obilježavali svi znakovi preuzimanja francuske kulture, među ostalim i skupina preradbi Molièreovih tekstova za dubrovačku pozornicu, pa se u potonjoj namjeni ustalio do danas*⁴. Negdje na prijelazu u XVIII.

st. u Dubrovniku se osjetilo novo strujanje i počeo se učiti francuski jezik, počele su se čitati knjige i periodične publikacije na tom jeziku i uvoditi francuska moda. Tu su pojavu Dubrovčani tada nazvali imenom *frančezarije*, kao što nam je ostalo zapisano u lokalizaciji Molièreova *Nauka od žena*, gdje stari Lambro ističe: *Ne, ne, ja neću visina u ženi, ni koja umije saviše tezijeh pisma, frančezarije i talijanarije*. A pjesnik Ignjat Đurević (1675.-1737.) ovako se 1721. g. tuži u pismu Đuri Matijaševiću u Rimu: *Qui* (tj. u Dubrovniku) *domina la lingua francese, e chi anche superficialmente la sa è il primo uomo del mondo*⁵.

Od Molièreova doba (1622.-1673.) do osamnaestostoljetnih preradaba promijenili su se moda i stil scenskoga prikazivanja pa se postavlja pitanje kako se to odrazilo na dramski tekst i njegovo izvedbeno ruho i ima li kakvih preinaka u motivacijskom kompleksu, kojim se postiže odgovarajući dramski učinak, u skladu s onodobnim očekivanjima i ukusom dvaju različitih stoljeća. U jednakoj mjeri valja voditi računa, da hrvatska, a osobito dubrovačka sredina poznaje drukčiji književnopovijesni slijed stilskih formacija i razdoblja u odnosu na stariju francusku književnost. Pritom, hrvatska je situacija u punom smislu riječi *europska*, dok je francuska književnost od 16.-18. st. u velikoj mjeri *specifična* i *iznimna*. Hrvatska književnost upoznala je smjene razdoblja, tj. stilova od renesanse, preko manirizma i baroka do klasicističkoga prosvjetiteljstva te prosvjetiteljskoga predromantizma u 18. st, istim slijedom kojim se razvijala većina europskih književnosti. Francuska pak renesansa već je sama po sebi osobita (najprije se hrani srednjovjekovnom tradicijom, a zatim u Plejadi vrlo oštro zaokreće prema vrijednostima antičke književnosti). Manirizam, čini se, nije upoznala, nego je iz renesansnoga udivljenja antičkom tradicijom u njoj gotovo odmah izrastao klasicizam, neprestano se opirući baroknim tendencijama diljem Europe, a istovremeno ih asimilirajući, gotovo protiv volje u pojedinim djelima istaknutih klasika XVII. st., a svakako protiv volje velikih teoretičara i zagovornika klasicističke poetike. U XVII. st. u Francuskoj postoje dva oprečna viđenja stvarnosti: barokna zasićenost i klasicistička pročišćenost izraza, jedan omiljen u praksi, a drugi pozdravljan u teoriji⁶.

Borba baroka i klasicizma iznjedrilo će u Francuskoj u XVIII. st. svojevrsan *razigrani klasicizam*, tj. rokoko, koji će se brzo proširiti diljem Europe. Rokoko, kao jedan od dominantnih europskih stilova tijekom XVIII. st., još uvijek nije prihvaćen kao uvjerljivo samostalna stilska formacija, nego je češće određivan odnosima prema općeprihvaćenim formacijama ili razdobljima, a uglavnom je

obilježen kao jedan od perioda dekadencije u umjetnostima, tj. kao *pozan, kitnjast, dekadentan stupanj* njihova razvoja⁷. Odlikuje se mekim bojama, kićenim i raskošnim oblicima i ornamentima koji su pojedinačno sitni i lepršavi, ali kvalitativno umnoženi proizvode sjaj i dojam veličanstvenosti⁸. U književnosti ovaj stil njeguje visok stupanj emocionalnosti izraza, ne težeći nužno za univerzalnošću i sklon je malenim motivima. Rokoko svijet je svijet pojedinca, privatnog i prisnog. Barokni patos zamjenjuje nježnošću, intimom i emocionalnošću, a svijet antičke mitologije više nije alegoričan i egzemplaran, nego služi izražavanju subjektivnih stanja pa se može reći da s rokokoom stidljivo u prvi plan izbija lirski dimenzija pjesničkoga iskaza⁹.

Većina europskih književnosti usvojiti će rokoko stil nakon vlastitoga dominantnoga baroka da bi tek potom taj rokoko kao *olakšan barok* otvorio put različitim klasicizmima, za razliku od matične Francuske, gdje je redosljed obrnut, gdje će nakon klasicizma zavladati *mekši* rokoko oblici.

Hrvatska književnost 18. st. idalje njeguje barokne oblike, ali je u dodiru i sa sentimentalnim i predromantičkim idejama, usporedo s klasicizmom (o tome svjedoče djela Andrije Kačića Miošića, Matije Antuna Relkovića, Alberta Fortisa, kao i brojnih hrvatskih latinista).

Uz Molièrea u Dubrovniku, ali i u dalmatinskim gradovima, najpopularniji inozemni autor bio je Pietro Metastasio (1698.-1782.), *ljubazni dvorski rokokopjesnik*¹⁰, a budući da je Metastasio prevodio Ivan Franatica Sorkočević (1706.-1771.), koji je ujedno i prevoditelj Molièrea, bilo bi potrebno posvetiti pažnju poredbenom pregledu Sorkočevićeva prevoditeljskoga opusa.

Drama i kazalište bilo je središnje mjesto društvenoga života 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*¹¹. Molièreove komedije odgovarale su ukusu novoga vremena. Dokazano je da su preradbe Molièreovih djela nastajale *za potrebe pozornice, a ne kao vježbovnik poznavanja francuskoga jezika ili pak kabinetski rad frankofilskih entuzijasta*¹², a budući da su prijevodi zadržavali visok stupanj vjernosti, lako je zaključiti da su izvedbe francuskoga genija *à la ragusaine* prenosile, svakako modificiran, ali ipak važan dio sjaja Molièrevih dramskih svečanosti. *Očito je da su zbog gledatelja, dakle poznavajući njihov duh i mentalitet, prevoditelji u prerade komedija unosili, ugledajući se u izvornik, kuplete (>začinke<) te plesove uz glazbenu pratnju*¹³.

Molière se uglavnom navodi kao najistaknutiji francuski komediograf klasicističke poetike, no *čisti* klasicizam u njegovu je opusu ograničen na razmjerno malen broj djela. Najnovije analize Molièreova opusa u *velike komedije* ubrajaju *Učene žene*, *Tartuffea* i *Mizantropa*, pri čemu ovi naslovi visoku cijenu zaslužuju poštivanjem klasicističkih pravila: dakle, pisane su stihom i komponirane u 5 činova. Dopušteno je još u njih ubrojiti *Školu za žene*, premda ne slijedi pravila u cijelosti, te *Dom Juana*, iako pisanoga u prozi. To onda znači da je većinu svojih radova Molière oblikovao mimo zadanih klasicističkih normi pa ga se pomalo nepravedno pokušavalo opisati isključivo kao klasicističkoga autora. Uz općepoznatu činjenicu da za komediju, a zbog nedostatka antičkih izvora, klasicizam nije propisivao prestroga pravila, pri tumačenju Molièreovih komediografskih rješenja valja voditi računa o tri segmenta njegova nadahnuća: uz pristajanje na klasicistički dramski oblik, kao iskusan praktičar, pisac, redatelj i glumac, utjecao se još obliku *commedie dell' arte* i farse¹⁴. Stoga se Molière u zadnje vrijeme čita kao autor koji je suvereno vladao pravilima klasicističke poetike, ali koji se nije sramio posegnuti i za drukčijim rješenjima, konkretno baroknim, iako francuski povjesničari književnosti neprestano pokušavaju zanijekati postojanje francuskoga baroka. Uostalom, veliki Pierre Corneille zapravo je dominantno obilježen baroknim svjetonazorom, a čak i savršeni Jean Racine, jedini pravi klasicist među klasicistima, vrativši se na kraljičinu zamolbu kazališnim daskama, nakon razočaranja prijamom *Fedre* i višegodišnje apstinencije, piše mješovite oblike pune sjaja (*Esther*, 1689.; *Athalie*, 1691.) daleko od ponosne suzdržanosti svojega izvornoga nadahnuća: u to je vrijeme radio po narudžbi za ciljanu publiku, za vrijeme kraja XVII. st., kad se čak i teoretičari klasicizma pomalo povlače pred novim duhom vremena u kojem će pobijediti moderni, s novim tumačenjem tradicije i razigranim odnosom prema pravilima (*Querelle des anciens et des modernes*: 1683.-1719.)¹⁵. Sve ove činjenice daju za pravo Renéu Welleku i Leu Spitzeru da francuski klasicizam tumače kao *prigušen, ublažen barok*¹⁶.

Ove svečane priredbe prikazivane s velikim sjajem sadržavale su (često) i same u sebi igre i svetkovine, kao fabularno kronotopski motiv. U *Gospodarici od Elide* održava se lov na vepra i konjska utrka povodom koje se onda umnaža slavlje, pa gospodarica od Elide prigodu uveličava pjesmom i plesom. Međutim, lov i utrke nisu prikazani, kao što se ne vidi niti proslavljanje događaja umilnim glasom i lijepim stasom glavne junakinje. Na sceni je dopušteno pjevati samo sporednim

likovima kao što su djetići, špotnik, satiri, vile, pastirice i sl., dok se o veselju »ozbiljnih« samo govori.

Takva podjela dominira u svim Molièreovim komičkim žanrovima (*Dosadni - Les Fâcheux*, *Ljubav liječnik - L'Amour médecin*, *Vukašin aliti ljubav pitur - Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Jovadin - Monsieur de Pourceaugnac*), što samo potvrđuje iznimka komedije-baleta *Ilija Kuljaš (Le Bourgeois gentilhomme)* u kojoj naslovni lik pjeva u prvom činu, ali se time legitimira kao objekt satire i smijeha. Jedini primjer pjevanja dvoje mladih *ozbiljnih* ljubavnika uzvišenim stilom nalazi se u posljednjoj Molièreovoj komediji, *Nemoćnik u pameti - Le Malade imaginaire*. No ni ovdje pred gledateljima nije *običan* melodramatski ljubavni prizor, nego ljubavno očitovanje na razini dosjetke pod krinkom vježbe iz glazbenoga odgoja. Da bi ozbiljni protagonisti Molièreove komedije (Angélique i Cléante tj. Anica i Džono) mogli ozbiljno javno pred publikom pjevati o svojim osjećajima, tj. slaviti ih, oni moraju stvoriti privid nekog drugog oblika komuniciranja. Svetkovina Molièrea nije privlačila kao moment kojim bi mogao ostvariti napetost dramske radnje, nego kao komentar središnjih zbivanja pa su stoga njezini nositelji na sceni uglavnom bili sporedni likovi.

Klasicistički komediograf slično se odnosi prema igrama: uz igre uključene u fabulu *Gospodarice od Elide* zanimljiva je zasićenost takvih motiva nazočnih na pozornici u komediji *Dosadni* u kojoj se izvode tri različite igre u obliku intermedija (zabava), a s druge strane također unutar fabularnoga lûka u 2. prizoru 2. čina, kad Alcippe i Éraste (Antun i Džono) razgovaraju o jučer odigranoj igri *na piketa*. Lokalizacija Molièreove komedije u tom se slučaju još jednom dokazuje uspješnom, jer igre nisu jednostavno prijevodom prenesene iz Pariza u Dubrovnik, nego su prilagođene drukčijoj kulturnoj sredini, dakle zamijenjene raspoloživim mogućnostima. Dok otmjeni likovi i u Dubrovniku igraju *na karata*, *na piketa*, sukladno francuskom predlošku, u intermedijima je vješto provedena zamjena igre palicama u igru *na umećat se kamenom*, kulganje boćanjem, a kako za praćkare prevoditelj nije našao odgovarajuću skupinu zaigrane dubrovačke mladeži, spominje samo svirače bubnjeva i svirala, koji ionako prate *tanac od drugoga ata (ballet du second acte)*. S gledišta prilagodbe ovaj segment Molièreovih dramskih tekstova pokazuje *duh vremena* koji se proteže kroz XVII. i XVIII. st. u uživanju u igrama i svetkovinama kao sastavnom dijelu svijesti o kazalištu. Usprkos brojnim kraćenjima, motivi pjesme, plesa i igre zadržani su u svim dubrovačkim prerad-

bama, a ne samo u prepjevanim dramama u stihu *Psike* i *Gospodarici od Elide*, koje igru, pjesmu i ples čine svojim galantnim oblicima izražavanja.

Gospodaricu od Elide i *Psike* dodatno povezuje fabularni cilj: obje radnje vode k nupcijalnim svečanostima. Igre koje igraju bogovi s ljudima u *Psiki*, a muškarci protiv žena ili obratno u *Gospodarici od Elide* završavaju vjenčanjima, ponekad štoviše višestrukim, što je opet razlog za festianje. No iako su završni prizori uglavnom prikazi slavlja zbog objava braka, izostaje prikaz same svadbene svečanosti. Prigoda je spomenuti još nekoliko komedija i komedija-baleta koje sadrže motiv ženidbe: *Jarac u pameti* (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*), *Don Garcia od Navarre* (*Don Garcie de Navarre*), *Nauk od mužova* (*L'École des maris*), *Dosadni* (*Les Fâcheux*), *Nauk od žena* (*L'École des femmes*), *Ženidba usilovana* (*Le mariage forcé*), *Tarto* (*Le Tartuffe*), *Ljubav liječnik* (*L'Amour médecin*), *Lakomac* (*L'Avare*), *Ilija Kuljaš* (*Le Bourgeois gentilhomme*), *Nemoćnik u pameti* (*Le Madale imaginaire*). U *Ženidbi usilovanoj* prizor vjenčanja upriličen je na slijedeći način: otac Reno govori kćeri i njezinoj žrtvi: *Evo nje ruke, ti ne imaš drugo nego dat tvoju. (Ovdi Reno hita Aničinu i Lambrovu ruku ujedno.)* Ceremonija ženidbe time je završena, na što se otac odmah nadovezuje riječima: *Hvala nebesima! Evo me dje sam digô strašan posô z glave. Sad ti imaš veće imat pomnju kako će živjet. Hod'mo postat veselo i proslavit ovu čestitu ženidbu*¹⁷.

Suprotno očekivanjima, sâm čin dramatiziranoga sklapanja braka bio je vrlo prozaičan: bilo je dovoljno pružanje ruku, te *skritura u kančilijera*. Osobitost i raskoš događaja ostavljena je tek ponegdje u naznakama, primjerice kad u *Dosadnima* likovi proslavljaju budući sretan događaj (III, 6), u *Tartu* i *Nauku od mužova* se obitelj samo izrijekom priprema za ženidbeni čin, dok se s druge strane vjenčanje odvija iza zatvorenih vrata (*Nauk od mužova*, III, 2), a u *Lakomcu* Reno daje učiniti za *pira jedne haljine* (V, 6). Iznimka je *Ljubav liječnik* gdje se nakon davanja ruku, izmjene prstena i učinjene skiture proslavlja pir na pozornici (III, 6-8), ali je funkcija »mužikaša i balerina« koji vode kolo da osiguraju mladenicima nesmetan odlazak, da ometu oca Lambra da ne spriječi konzumaciju braka, kad shvati da mu se kći doista udala. Molière pred gledatelje u komedijama i komedijama-baletima slavlje ne izvodi radi sjaja svadbene svečanosti nego dramatski svrhovito.

Nije nevažno da u izvedbi sklapanja braka prijevodi doslovno slijede izvornik, što znači da ni ukusu XVIII. st. nije nimalo nedostajo izostanak raskoši u uprizorenju vjenčanja. Svečanost oko koje se predstave vrte maksimalno je

reducirana - ceremonija se odvija uglavnom izvan scene. Pa ako je pravilo klasicističke tragedije bilo da se ubojstva zbog doličnosti uklone od očiju gledatelja, za komediju bi se moglo reći da su za prikazivanje bile nepoželjne *sollemnia nuptiarum*. Molièreov klasicizam želio je, za razliku od ukusa prethodnih razdoblja, ostati odmjeren i suzdržan te dovodeći dramu do cilja, u cilju je prekinuti. Slavi se prije ili poslije, ali posvećivanje vremena prikazu samoga rituala za Molièrea je očito označavalo nepotrebnu dramatsku stagnaciju. Zadržavajući kompoziciju i strukturu, mijenjajući pak urese, poigravajući se leksikom, umnažajući ga i kiteći ga na obje strane, od uglađenosti do grubosti, dubrovački su prevoditelji pred publiku iznosili ono što je odgovaralo duhu vremena.

Prikazivanje je zadržalo vanjski sjaj svečane priredbe, a dramski tekst vodio je do sretnoga događaja, nakon kojeg su se i gledatelji osjećali pozvani na gozbu, ples i pjesmu, koji su se u fikcionalnom svijetu nastavljali iza zavjese.

Tema *Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu* u tom smislu usmjerava pozornost na rjeđe spominjane Molièreove tekstove, osobito na *Psyché* (*Psike*) i *Gospodaricu od Elide* (*La Princesse d'Elide*).

Dubrovački vlastelin Ivan Franatica Sorkočević preveo je Molièreovu *Psyché*, nimalo slučajno kada se zna da je prevodio i Metastasijske melodrame, koje zahtijevaju bogatu sceneriju. Nikola Batušić bilježi: *Sorkočević je Metastasia prevodio s mnogo vještine i mnogo znanja, birajući i efektne i ponajbolje među njegovim melodramama*¹⁸. Uistinu, upravo je mještovita vrsta Molièreovih tekstova bliska Metastasijskom opusu. U prijevodima Metastasijski Sorkočević je *zaobišao ili posve ispustio glazbene umetke, plesne inetrmece, tako da u njegovim didaskalijama ne čitamo neke već uobičajene upute kao 'udaraju strumenti' ili 'formava se balet'*¹⁹. Prema Nadi Beritić, Sorkočevićev prijevodni opus izvođen je na privatnim predstavama kao recitativno scensko kazivanje, bez baleta, glazbe i scenskih efekata²⁰. Na tragu Batušićeva pitanja nije li Sorkočević tek uzgred prevodio one citirane didaskalije u Didoni, upute izrazito scenografske pa i tehničke, ili ih je u svoju verziju Metastasijski ipak dopisivao kao naznake za pozornicu u Orsanu,²¹ usporedba Molièreove *Psyché* sa Sorkočevićevim prijevodom upotpunjuje sliku o značaju i naravi dubrovačkih preradaba.

Za razliku od Metastasijski, Molière je u Sorkočevića prepun pjesme i plesa. Molièreova tragedija-balet²² izvedena je za kralja Louisa XIV. u velikoj *salle des machines* u Palači des Tuileries u siječnju 1671. godine te je nastavila scenski život tijekom čitavoga karnevala, a široj javnosti prikazana je u kazalištu Palais-Royal

24. srpnja 1671. godine²³. Radeći na tekstu zajedno s Pierreom Corneilleom i Philippeom Quinaultom, a pretpostavlja se i s Jean-Baptiste Lullijem, što je rijedak primjer suradnje, Molière je vodio brigu uglavnom o sjaju i raskoši spektakla, a manje o pravilima i ujednačenosti: odredio je raspored predstave te napisao prolog, prvi čin, prvi prizor drugoga i prvi prizor trećega čina, a ostatak prepustio drugima, da bi na vrijeme dostavili narudžbu njegovoga Visočanstva²⁴.

Sorkočević je ostvario prijevod, tj. prepjev, a nipošto adaptaciju Molièreova kazališta: iznimno vjerno prenio je podatke o svom dekoru i rekvizitima te kazališne svečanosti, s izmjenama scenografije i svakojakim scenskim napravama, dakle znakovitoga scenskoga bogatstva. Pred čitateljem, gledateljem ili slušateljem odvijali su se prizori božanske idile u slikama livada, klisura i mora, s pjesmom i plesom bogova *od kopna, od dubja i od voća, od voda i od rijeka*, ali i civilizacije *jednoga velikoga grada, u komu se vidi na dvije strane dvorova i palača*²⁵, a važnost takvoga rasporeda naglašena je u prijevodu na jednak način kao u izvorniku. U blještavilu predstave središnje mjesto ima Psiha, i to ne samo značajem nego čak poglavito vanjštinom.

Pitanje mjerila ženske ljepote u epohi senzualnoga obilja za izabrane Molière je vrlo plastično predočio vertikalnom gradacijom od dojma, izgleda, preko pojedinosti: pogleda, usta i osmijeha, koji pak nudi mogućnost nastavka priče u smjeru njegova tumačenja kao ženskoga pristanka u duhovnoj, ali i u putenoj sferi, kako komu drago. No dok je Molière vrlo precizan i odmjeran u opisu ženskoga sjaja nižući imenice i epitete (primjer: milujuć pogledi, kojima pomažu i usta, osmijeh pun nježnosti, koji (vam) obećava naklonost), u zadatku prenošenja stihova u hrvatske metre, što je najmjerodavnije obrazložio Pavao Pavličić²⁶, Sorkočević je mogao i morao ponegdje amplificirati, a drugdje sažimati. No tako je dobio prostora da posegne i za njemu bliskijim označiteljima, slobodu da se posluži gotovo petrarkističkim instrumentarijem. Za razliku od predloška, Sorkočević nakon opisa pogleda, usta i osmijeha vraća opis na pogled čime čini sliku ljepote ipak nešto čednijom, no ne zbog izbjegavanja nedoličnosti, već nesvjesno, poveden tradicijom petrarkiziranja: najljepša je dakle ona koju resi *ljuven pogled, u ustijeh riješce od meda, posm'jeh pun sladosti, rekbi jošte, kad te gleda, da obećiva sto milosti*²⁷.

Ideal ženske ljepote sastojao se po Molièreu od vrlina, uresa, dražesti i mudrosti, što je u potpunosti odgovaralo Sorkočevićevu rječniku, tj. kako prepjev prenosi: *od l'jeposti i kreposti, sadruženima s mudrijem znanjem od pameti*.

Usput budi rečeno, tradicijske korekcije izlaze na vidjelo i u mitološkim motivima kad se prevoditelj češće utječe monoteizmu i Bogu Višnjem, tvorcu svijeta, promijenivši ponekad množinu za jedninu, dok je u francuskom predlošku dosljedno proveden politeizam. Iako Sorkočević uspijeva spomenuti bogove: *koliko će nami u ruci / stat, bogovi zapovjedu, potkrada mu se slika Gospoda Svevladara: Znaš ti od mene vele bolje / da svijem vlada Višnji s nebi (...)* Nije li i mene, kralju, tebi / za osobitu udijelio / svoju milos Višnji od nebi²⁸.

Bogatstvo i obilje uprizorenja Sorkočević je zadržao i u tzv. *zabavama*, tj. intermedijima, međuigrama, gdje uz obveznu promjenu dekora u tančine govori o izvedbi plesača i pjevača.

Svaka međuigra donosi promjenu dekora, ali se on mijenja i češće, ponekad i između prizora istoga čina, pa s prologom, koji na svom svršetku donosi promjenu početnoga ugođaja, broji sve zajedno čak 6 vizualno vrlo bogatih scenskih pozadina. Likovi se kreću niz zastrašujuće litice i strmenite hridi i spilje, kroz veličanstvene palače s pozlaćenim kolonama, uz rijeku u pustoši, kroz pakao s plamima od ognja. Sorkočević izostavlja tek promjenu na kraju trećega intermedija, gdje bi se nakon scene jednoga dijela Kupidove palače, za IV. čin trebala pojaviti kulisa dvora s mirisnim vrtovima za oproštaj Psike od sestara, no budući da se i taj prizor odvija u istoj palači, ta je prevoditeljeva redukcija dvorske raskoši i svojevrsna štednja neznatna (a možda je promjena izostavljena nehotice u prevođenju jer se javlja na neuobičajenom mjestu). Zanimljiv je četvrti intermedij jer je u njemu za prikaz paklenih Plutonovih dvora predviđen bijesni ples osam Furija, a prevoditelj se opredjeljuje umjesto za opis plesa radije za običnije *veselje* i *tanac u mlacima* i *mladicam* te pjesmu jedne od *nakazni*²⁹. Sorkočević izbjegava složenije baletne pokrete: umjesto *pogibeljnih skokova* koje preporuča francuski tekst, prevoditelj nudi riječi pa bi se moglo zaključiti da se Dubrovčani radije nisu okušavali u baletnim pokretima, ili da su bili suzdržaniji u ovakvoj vrsti scenskoga blještavila. Vjerojatno se iz istoga razloga Sorkočevićev prijevod završava nešto ranije od originalnoga teksta, ali vrlo uspješnim rješenjem, Jupitrovim riječima, izostavljajući četiri završne baletne točke, ali i pjesme Apolona, Bakha, Muza, Marsa i kora: izostaje posljednjih stotinjak stihova (ovdje, podsjećam, govorim o Corneilleovim i Quinaultovim a ne više o Molièreovim stihovima). Čini se da je takav veličanstven svršetak za Dubrovnik XVIII. st., bio ipak prezasićen pompom.

Nisam slučajno spomenula Corneillea: upravo je kroz ovakva rješenja vidljivo probijanje baroknoga ukusa u francuskoj književnosti XVII. stoljeća, dok će

Sorkočevićovo stoljeće takvu strukturu željeti olakšati i razigrati. U Francuskoj je predstava trajala *pet sati i potpuno »zadivila« publiku, osjetljivu istodobno na poetičku čar teksta, sjaj plesa i glazbe, bljesak kostima, ingenioznost i veličanstvenost dekora i brojnih tehničkih naprava*³⁰. Trijumf je bio tolik da su sve dvorske dame željele nositi haljine *à la Psyché*³¹.

Donekle obuzdan dubrovački ukus, uz poneku prilagodbu, uspio je vjerno prenijeti u našu sredinu kazališnu predstavu poimanu kao svečanost *par excellence*.

Da su prevoditelji bili izvrsno upućeni u koncepciju francuskoga kazališta XVII. st. svjedoči *štiocu napomenuće* komedije *Gospodarica od Elide* koje objašnjava da se ta komedija prikazivala u Versaillesu, da su prvi dan održane viteške zabave, drugi dan predstava, a treći dan svetkovine proveden je u *pijenju, tancima i ostalijem razlikijem i veselijem zabavam*. Napomenu je napisao sâm (anonimni) prevoditelj jer nije integralan dio teksta Molièreove »comédie galante«.

Gospodarica od Elide praižvedbu je doživjela 8. svibnja 1664. godine, a široj je javnosti prikazana u Théâtre du Palais-Royal 9. rujna iste godine.

Već je na samom početku, u *prvoj zabavi*, tj. prvom intermediju, jasno da je rječnik prijevoda grublji, siroviji, vulgarniji, prizemniji itd. (Molièreov izraz *bjesomučno pjevanje* u hrvatskom tekstu naziva se *revanjem* i sl.): galantna komedija postala je na hrvatskom *samo obična* komedija. No prijevod je proširen didaskalijama i pjesmama i plesom, kojih u Molièreovom djelu nema:

(...) *mnoštvo svirala toliko od lova, koliko inijeh čini se čut zajedno s nekoliko violuna, pod udaranjem od kojijeh šes djetića, koji vodu kučke od lova, tancaju u jako lijep način, ugadjajuć njihovo tancanje s onijem što se udara*³²

Dodana je, primjerice, Dubravkova pjesma, dok u izvorniku on govori samo u prozi³³.

U toj komediji pojavljuju se tumači radnje u obliku didaskalija ili *pridgovora* na počecima činova, poput tradicionalnih podnaslova u poglavljima romana i zbirka novela starije književnosti, što je samostalna prevoditeljeva intervencija u tekst koji se u Dubrovniku možda, dakle, izvodio u komornijem obliku pa je imao i naratora, a onda i pomagao izvođačima u kretanju i dopuštao improvizacije. Iako je prijevod prozni (što ima opravdanja i u tome što je od II. čina Molière također pisao u prozi, u žurbi da stigne rokove narudžbe), ne ostaje jednostavan prijenos stiha u razvezane rečenice, nego se prevoditelj povodi za urešenijim

izrazom, kadšto kićenijim od izvornika: *Heu! a-t-on jamais vu de plus farouche esprit? - Danu sada da mi rečete je li ko igda vidio oholije i nesmotrenije čudi od ove?* (stih 307, str. 219- str. 238), gdje okrutna čud postaje oholija i nesmotrenija, a *pour rabattre un peu son orgueil* (213) - *podnižit i pokalat mu od one njegove oholasti* (249).

Jedinstvenu pjesmu Satira prevoditelj dijeli u dvije, umećući Morunove replike, ali u obliku didaskalija, ostavljajući izvođačima da sami biraju riječi: primjerice, u zagradama tek navodi da Morun *ište koju drugu većma ljuvenu (pjesmu), i iza kako je molio satira da mu reče njeku koju ga je bio čut začinjat nazad malo dana, satir slijedi na ovi način* (str. 246). Na isti način dodana je jedna tučnjava te arija s plesom satira, pa ne čudi prevoditeljev nalog da se uz pjesmu, koju donosi izvornik, pjevači i plesači rasporede na vrlo određen način. Prevoditelj ne skriva i vlastiti ushit takvim dosjetljivim finalom:

U isto doba uzimlju tancat čet pastijera i čet pastjerice jadan tanac veoma lijep, priko koga slazući s rečenoga duba fauni malo-pomalo ulazu i oni u rečeni tanac i ova sva šena biva i duga i puna čeljadi i tako lijepa da se tanca l'jepšega nije nigda vidjelo. (262)

Na temelju uočenoga moguće je zaključiti da su dubrovački prevoditelji sjaj Molièreovih predstava između baroka i klasicizma tek neznatno preradili, olakšali baroknost, koje su se sâmi već zasitili, ali i omekšali klasicističnost koja im je u svojim zahtjevima za jednostavnošću i skladom bila u tom trenutku strana. Bilo je dovoljno učiniti nekoliko preinaka da Molièreove klasicističke svečanosti prepuštene baroknoj zalihosti s lakoćom prilagode vlastitim mogućnostima i potrebama. U raznovrsnosti Molièreovih komada od tragedije-baleta, farsa, do komedija, galantnih komedija, komedija-baleta Dubrovčani su u istoj epohi uživali u različitim stilovima. No manje prilagodbe *Gospodarice od Elide* i *Psike*, koje nisu adaptirane nego uspješno prepjevane, i koje se kao galantna komedija i tragedija-balet donekle izdvajaju iz Molièreova opusa, stvorili su dramski oblik koji je odgovarao stilskoj formaciji nastaloj nakon Molièrea, u XVIII. st. Ti dubrovački *dovrtljivi mladići* i *obijesni amateri*³⁴ stilizirali su jednostavan i odmjeren klasicistički izraz, a reducirali barokno umnažanje. Sjaj francuskoga XVII. st. stoga su servirali u obliku vitičastoga, razigranoga, lepršavoga rokoka.

LITERATURA

- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
- Nada Beritić, »Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII. st.«, *Rad JAZU*, knj. 338, str. 147-258, Zagreb, 1965.
- Mirko Deanović, »Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija«, *Stari pisci hrvatski*, JAZU, knj. 36-37, Zagreb, 1972.
- Mirko Deanović, »Molière u povijesti dubrovačkog teatra 18. vijeka«, *Dani Hvarškoga kazališta: XVIII. stoljeće*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978.
- Dunja Fališevac, *Smiješno i ozbiljno*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1995.
- Marin Franičević, »O tonskoj strukturi scenskoga stiha XVIII stoljeća«, *Dani Hvarškoga kazališta, XVIII. stoljeće: Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978.
- Zoran Kravar, »Dvije Tassove oktave u prepjevu Franatice Sorkočevića«, *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. XXI, *Hrvatska književnost 18. stoljeća - tematski i žanrovski aspekti*, Književni krug Split, 1995.
- Slobodan Prosperov Novak, »Pietro Metastasio u hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća«, *Dani Hvarškoga kazališta, XVIII. stoljeće: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978.
- Slobodan Prosperov Novak, »Frančezarije«, *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- Molière, *Œuvres complètes*, GF Flammarion, Paris, 1964.-1979.
- Pavao Pavličić, »Tipovi upotrebe stiha u dubrovačkim preradbama Molièreovih scenskih djela«, *Dani Hvarškoga kazališta: XVIII. stoljeće*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978.
- Claude Puzin, *Littérature, textes et documents*, XVIIe siècle, Nathan, 1987.
- Mirko Tomasović, »Dubrovačka preradba Molièreova *George Dandina*«, *Dani hvarškoga kazališta: XVIII. stoljeće*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978.
- Ennio Stipčević, »O odnosu kazališta i glazbe u Hrvatskoj u 18. stoljeću«, *Dani Hvarškoga kazališta: Hrvatska književnost 18. stoljeća - tematski i žanrovski aspekti*, knj. XXI, Književni krug Split, 1995.
- Škreb-Stamać, *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1986.

René Wellek, *Kritički pojmovi*, Vuk Karadžić, Beograd, 1966.

Lovro Županović, »Glazbeni život u Hrvatskoj u XVIII stoljeću s posebnim osvrtom na glazbeno-scenske potrebe i ostvarenja«, *Dani Hvarškoga kazališta: XVIII. stoljeće*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978.

BILJEŠKE

¹ Slobodan Prosperov Novak: Francuzarije, *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000., str. 220.

² Mirko Deanović: *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, knj. I, dio prvi, Stari pisci hrvatski, JAZU, knj. 36, Zagreb, 1972., str. 7.

³ Slobodan Prosperov Novak: op. cit., bilješka 1, str. 221.

⁴ *Hrvatska opća enciklopedija*, sv. 4, ur. August Kovačec, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2002., str. 29.

⁵ Mirko Deanović, op. cit.: bilješka 2, str. 7.

⁶ René Wellek: *Kritički pojmovi*, Vuk Karadžić, Beograd, 1966., str. 47-95

⁷ *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985., str. 663; René Wellek, op. cit.: bilješka 6, str. 48

⁸ *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi Liber, Zagreb, 2002., str. 1141

⁹ Dunja Fališevac: *Smiješno i ozbiljno*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1995., str. 105-125.

¹⁰ Slobodan Prosperov Novak: »Pietro Metastasio u hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća«, *Dani Hvarškoga kazališta, XVIII. stoljeće: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978., str. 439-467

¹¹ Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978., str. 153.

¹² Nikola Batušić, op. cit.: bilješka 11, str. 159.

¹³ Nikola Batušić, op. cit.: bilješka 11, str. 160.

¹⁴ Claude Puzin: *Littérature, textes et documents*, XVIIe siècle, Nathan, 1987.

¹⁵ Prepirka starih i modernih u Francuskoj u krugu književnika i književnih kritičara počela se obračunavati sa zasadama humanističke i klasicističke poetike i time započela proces emancipacije od uzora antičke, grčke i rimske književnosti, i od pokoravanja naučavanju njihovih teoretičara. (Zdenko Škreb: »Pojmovi poetika u povijesnom slijedu«, U: Škreb-Stamać: *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1986., str. 540.)

¹⁶ René Wellek, op. cit.: bilješka 6; Leo Spitzer: »Die klassische Dämpfung in Racines Stil«, *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburg; 1931), knj. 1, str. 135-268.

¹⁷ *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, pr. Mirko Deanović, knj. I, dio drugi, Stari pisci hrvatski, knj. 36, JAZU, Zagreb, 1972., str. 226.

¹⁸ Nikola Batušić, op. cit.: bilješka 11, str. 165.

¹⁹ Nikola Batušić, op. cit.: bilješka 11, str. 165.

²⁰ Nikola Batušić, op. cit.: bilješka 11, str. 166; Nada Beritić: »Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII« st., *Rad JAZU*, knj. 338, str. 147-258, Zagreb, 1965., str. 218-219.

²¹ Nikola Batušić, op. cit.: bilješka 11, str. 166.

²² Molièreova *Psyché* danas se zbog sretnoga razrješenja uglavnom imenuje komedijom-baletom, iako ju je Molière opisao kao tragediju-balet, a Sorkočević je odredio kao »tradžediju«.

²³ Molière: *Œuvres complètes 4*, GF Flammarion, Paris, 1979., str. 147.

²⁴ Molière, op. cit.: bilješka 23, str. 148

²⁵ *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, pr. Mirko Deanović, knj. II, dio drugi, Stari pisci hrvatski, knj. 37, JAZU, Zagreb, 1972., str. 212.

²⁶ Pavao Pavličić: »Tipovi upotrebe stiha u dubrovačkim preradbama Molièreovih scenskih djela«, *Dani Hvarškoga kazališta: XVIII. stoljeće*, knj. V, Čakavski sabor, Split, 1978., str. 322-344.

²⁷ *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, op. cit.: bilješka 25, str. 214.

²⁸ *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, op. cit.: bilješka 25, str. 224.

²⁹ *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, op. cit.: bilješka 25, str. 251.

³⁰ Molière, op. cit.: bilješka 23, str. 144.

³¹ Molière, op. cit.: bilješka 23, str. 144.

³² *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, op. cit.: bilješka 17, str. 232.

³³ Molière: *Œuvres complètes 2*, GF Flammarion, Paris, 1965., str. 210.

³⁴ Mirko Deanović: op. cit.: bilješka 2, knj. 36, str. 8, 1.