

FRANČEZARIJA DŽONO ALITI GOS

Mira Muhoberac

1.

Kulturne i političke veze između Hrvata i Francuza mogu se pratiti još od vremena utemeljenja hrvatske nacionalne države i stvaranja franačkog carstva.¹ Kulturni doticaji intenziviraju se u razdoblju između 11. i 15. stoljeća zahvaljujući francuskim putnicima koji na putovanju u Svetu Zemlju plove na mletačkim galijama uz hrvatsku obalu od Poreča i Rovinja do Dubrovnika, Korčule i Kotora ostavljajući putopisne tekstove (razglednice hrvatskih gradova, opise običaja, odijevanja, življenja).

Tako npr. nepoznati pisac *Putovanja u Jeruzalem* 1480. opisuje tržnicu robljem u Dubrovniku, ali i prekrasne dubrovačke mediteranske vrtove. Godine 1485., pak, Georges Lengherand opisuje Dubrovnik kao jedan od najljepših i najutvrđenijih gradova koji je ikad vidio, a Pierre Barbatre ističe da se u Dubrovniku »govori malo drukčije nego u Veneciji«.

Istovremeno Hrvati putuju po francuskim krajevima, najčešće se tamo školjući. Tako se Ivan Stojković Dubrovčanin, dominikanac, profesor Pariškog sveučilišta, u prvoj polovici 15. stoljeća smješta u samo središte europske kulturne i religijske pozornice. U 15. i 16. stoljeću u Parizu su studentima i profesorima i drugi Dubrovčani: dominikanci Michel de Raguse i Petar Gučetić, franjevci Marijan Bondenalić, Juraj Dragišić i Bonifacije de Stephanis Drakolica, povjesnik Ljudevit Crijević Tubero.

Od vremena stupanja na francusko prijestolje Louisa Četrnaestog (1660.) pa do Napoleonova pada (1815.) gotovo cijela Europa živi u kostimu »jezične i civilizacijske ovisnosti o Francuskoj«. Tako hrvatski pjesnik, dubrovački isusovac Ignjat Đurđević sa žaljenjem iznosi da je u Gradu u modi francuski jezik i da njegovo i površno poznavanje nosi etiketu »europskog erudita«.

Ali 18. stoljeće, neopterećeno svakovrsnim granicama, a obdareno prohodnošću prostora »filozofskog razdoblja«, omogućuje lakoću putovanja: u tom je stoljeću lakše biti putnikom i strancem (teret kretanja u tuđe donijet će već 19. stoljeće). U Parizu žive Ruđer Bošković, Stjepan Zanočić, Ivan Mane Jarnović, u Dubrovniku se pohrvaćuje Francuz Marc Bruere... U svojim putnim torbama putnici-stranci donose knjige u strane sredine. Dubrovačke se knjižnice sve više pune francuskim knjigama, a među njima teško je, u vremenu krize domaćeg hrvatskog teatra i navale talijanskih glumaca u dubrovačke prostore, ne uočiti Molièrea.

U prvoj polovici 18. stoljeća u Dubrovniku skupina dubrovačkih vlasteličića prevodi na hrvatski, u prozi, i prikazuje u kazalištu, najvjerojatnije sama glumeći i inscenirajući, čak 23 preradbe Molièreevih drama. Kako, s iznimkom Franatice Sorkočevića, svoje prijevode (ni kazališne predstave) nisu potpisali, autore možemo tek nagađati i iz izvješća književnih povjesničara tražiti ih među imenima Marina Tudiševića, Dživa Bunića, Joza Betondića, Petra Boškovića, (Petra Kanavelića)...

Iako u našem stoljeću postoji nekoliko iznimno značajnih rasprava o ovim tekstovima,² što su nastali iz svojevrstne mode, *frančezarije*, kao i nekoliko zapaženih kazališnih predstava, čini se da važnost ove dubrovačke književno-prevoditeljske radionice i kazališnog projekta jedinstvenog u Europi (koji je na predlošku Molièreeva dramskog teksta uspio stvoriti u dubrovačku sredinu potpuno utopljenu komediju na hrvatskom jeziku, koji je s pozornice potpuno izmicao) do danas nije dovoljno istaknuta.

2.

Ovom ću se prigodom ograničiti na interpretaciju samo jedne dubrovačke preradbe Molièreeva dramskog teksta — komedije *Džono aliti Gos* nastale prema poznatoj Molièreevoj komediji *Don Juan ili Kamena gozba*. *Džono* je sačuvan u

rukopisu u dubrovačkom Biskupskom sjemeništu (rukopis A, pisan u drugoj polovici 18. stoljeća), a tiskan u časopisu Slovinac 1884. Kritičko izdanje priređuje Mirko Deanović 1972.³

U dubrovačkoj preradbi dramske osobe naznačene su na početku teksta kao »Imena koja ulaze«, i to ovim redom i sa sljedećim oznakama:

<i>Džono, sin Renov</i>	<i>Abram, Žudio</i>
<i>Reno, otac Džonov</i>	<i>Tripo, Peraštanin</i>
<i>Anica, žena Džonova</i>	<i>Matko, kmet i ljubovnik Jelin</i>
<i>Frano</i> } braća Aničina	<i>Jela, kmetica</i>
<i>Jero</i> }	<i>Statua kapetanova</i>
<i>Koštica, djetić Aničin</i>	<i>Jedna lombra</i>
<i>Trojan, djetić Džonov</i>	<i>Jedan ubogi⁴</i>

U kritičkom izdanju Molièreovih djela, pak, pod »Personnages« naveden je sljedeći popis:

<i>DOM JUAN, fils de Dom Louis.</i>	<i>PIERROT, paysan.</i>
<i>SGANARELLE, valet de Dom Juan.</i>	<i>LA STATUE du Commandeur.</i>
<i>ELVIRE, femme de Dom Juan.</i>	<i>LA VIOLETTE</i> } laquais de
<i>GUSMAN, ecuyer d'Elvire.</i>	<i>RAGOTIN</i> } Dom Juan.
<i>DOM CARLOS</i> } freres d'Elvire.	<i>Monsieur DIMANCHE, marchand.</i>
<i>DOM ALONSE</i> }	<i>LA RAMEE, spadassin.</i>
<i>DOM LOUIS, pere de Dom Juan.</i>	<i>Suite de Dom Juan.</i>
<i>FRANCISQUE, pauvre.</i>	<i>Suite de Dom Carlos et de</i>
<i>CHARLOTTE</i> } paysannes	<i>Dom Alonse, freres.</i>
<i>MATHURINE</i> }	<i>UN SPECTRE.⁵</i>

Uočavamo da dubrovačka preradba ne poštuje redosljed imena francuskog izdanja. Dok se u francuskom izdanju navodi redosljed: sin, sluga, žena, štitonoša, braća, otac, prosjak, seljanke, seljak, Zapovjednikov kip, lakaji, trgovac, plaćeni ubojica, pratnja, pratnja, priviđenje, dubrovački priređivač bilježi sljedeći redosljed: sin, otac, žena, braća, djetić, djetić, djetić, Žudio, Peraštanin, kmet i ljubovnik Jelin, kmetica, Statua kapetanova, Jedna lombra (= sjena, strašilo), Jedan ubogi. Na prvi je pogled vidljivo da u hrvatskom popisu imena, vjerojatno pogreš-

kom priređivača, izostaje Kata (kmetica, koja inače ima ulogu u tekstu) te da nije navedena Don Juanova, Don Carlosova i Dom Alonseova pratnja.

Čitanjem teksta uočava se da dva Don Juanova lakaja (La Violette i Ragotin) zamjenjuje jedan »djetić« — Vuko, da se umjesto trgovca Dimanchea pojavljuje Žudio (Židov) Abram, a umjesto »plaćenog ubojice« La Rameea Peraštanin Tripo. Osim toga, zamjetno je da svaki tip sluge Dubrovčanin naziva djetićem (na prvo mjesto stavljajući ženina djetića), dok Molière pravi razliku između Don Juanova sluge (*valet*), Don Juanova lakaja (*laquais*) i ženina konjušara, jahača, »štitonoše« (*ecuyer*). Zanimljivo je i da seljaka i seljanku (*paysan i paysanne*) Dubrovčanin naziva kmetom i kmeticom, dok kmetu dodaje i »ljubovnik«.

Potrebno je sad objasniti zašto i na koji način Dubrovčanin mijenja imena iz Molièreove francuštine (preuzete iz španjolske legende i talijanske pučke predaje), odnosno pohrvaćuje imena iz izvornika. Molièreov Dom Juan postao je Džono, dok mu je prezime Čikonja bjelodano preuzeto iz talijanskoga (talijanski *cicogna* znači roda; možda je tu ulogu igrao glumac koji je bio visok i mršav kao roda, ili koji je imao dug i tanak vrat). Napominjem da je *đon* i danas sinonim za *potplat*, da dolazi od turskog *gon*, te da se upotrebljuje i kao indeklinabilni pridjev u metaforičkom značenju: *đon obraz = debelokožac*. Osim toga, glagol *donati se* povezuje se s *plovati se, igrati se na ploke*, a dovodi se u vezu zacijelo i s *džonati, džonam = čekati sjedeći i drijemajući*.⁶ 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: »debelokožac koji ništa ne čini, a slični na rodu«.

Molièreov Sganarelle u dubrovačkoj se preradbi zove Trojan To je ime vjerojatno (povezano i s hrvatskom pučkom pripovjedačkom tradicijom) preuzeto iz dubrovačke svakodnevice, odnosno dano prema tada živućoj osobi. Dubrovačke arhivske knjige, naime, bilježe sukob koji se dogodio 1726. o pokladama »kada su rečitavali komedije u Orsanu«.⁷ Tom je prigodom, naime, zabilježeno da je osoba imenom Trojan, sluga Petra Stajića (bio je antunin) čuvala mjesto u kazalištu svome gospodararu; sluga Trojan posvadio se sa slugom Iva Florija (Ivo i Frano Flori primljeni su u bratovštinu sv. Antuna tek 1750., pa su u kazalištu mogli biti tek u zadnjem redu) jer je ovaj čuvao mjesto za svoga gospodarara na počasnijem mjestu. U nastaloj gužvi i Ivo Akšamov Flori, koji je dotrčao, ostao je bez perike na glavi i razderanog plašta. Znači, Trojan, poznat u Gradu kao sluga svadljiva jezika i agresivna pokreta, ušao je kao djetić u komediju *Džono* izravno iz života. (Treba

napomenuti da prezime Trojanović i danas postoji u dubrovačkom kraju, u Konavlima.) Don Juanova žena Elvira zove se Anica, što se deminutivnim dočetcima poklapa sa ženskim sufiksom u ljubavnica.

Njezin konjušar Gusman Koštica, prema »mala kost«, mali zalogaj (valjda glupan, čovjek kojeg je lako preokrenuti). Elvirina braća u hrvatskoj se preradbi nazivaju Frano i Jero, čestim dubrovačkim muškim imenima. Slično je i s drugim imenima iz dubrovačkog puka u ovoj preradbi.

Otac Don Juanov postaje Reno, čemu se daje gosparski status.

Interpretacija imena dramskih osoba ne smije propustiti ni njihovu lokalnu pripadnost. Većina dramskih osoba pripada dubrovačkom kraju: Džono i Reno »arhaični« su stari dubrovački gospari, Anica, Frano i Jero »običniji, domaći, noviji« gospari i gospođe, Koštica i Trojan sluge sa sela koje dugo žive u Gradu; Trojan i Vuko vjerojatno iz Konavala, a Koštica iz Rijeke dubrovačke, Mato i Jela i Kata Župljani i Župke (Župčice) (kojima se u tekstu dodaju i drugi Župljani: Matkov pobratim Luka, tetka Nikoleta — Matkova majka odnosno Jelina susjeda, i mladi seljački župski par: djevojka Pera i mladić joj Đuriša). Dubrovački priređivač uvodi Tripa koji je iz Perasta, a koji se s određenom komičnom i pomorskom »reputacijom« ustoličio već u Držićevim komedijama, i Abrama koji je Židov, na tragu Žudjela trgovaca s kulminacijom Sadija u Držićevu Dundu Maroju. (U tekstu se spominje i njegova obitelj — Lune, njegova žena, kći Stella, mlađi sin Raffaelico i neimenovani stariji, sve s aluzijama na nebo i anđele: Luna je Mjesec, Stella je zvijezda, Raffael anđeo).

Usporedba ovih imena s ostalim dubrovačkim frančezarijama daje zanimljivu sliku. Džono, ovdje »sin Renov«, pojavljuje se kao »sin Renov, ljubovnik Jelin« u frančezariji-komediji Jarac u pameti (redni broj 1 u dubrovačkom rukopisu, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660.), u frančezariji-komediji *Nauk od mužova* (redni broj 3) kao ljubovnik Aničin (*L'Ecole des maris*, 1661.), u komediji (pod brojem 4) *Dosadni (Les Facheux*, 1661.), bez označnice u popisu dramskih osoba, u komediji (7.) *Ženidba usilovana (Le Mariage force*, 1664.) kao ljubovnik Aničin, u 9. komediji — *Tarto (Le Tartuffe ou L'Imposteur*, 1664.) kao ljubovnik Aničin, u 12. komediji, (*Mizantropu*, 1666.) kao »zatravjen u ljubavi za Margaritom«, u 13. komediji, *Liječnik i za nevolju (Le Medecin malgre lui*, 1666.) kao ljubovnik Aničin, u 14. komediji — *Vukašin aliti Ljubav pitur (Le Sicilien ou L'Amour peintré*, 1667.) kao »ljubovnik Aničin«, u komediji 17., *Lakomcu (L'Avare*, 1668.), Džono je »sin Lambrov, ljubovnik Aničin«, u 18. komediji, *Jovadinu (Monsieur*

de Pourceaugnac, »Comedie-ballet«, 1669.) Džono je ljubovnik Aničin, u komediji *Udovica* (redni broj 21, *La Comtesse d'Escarbagnas*, 1671.) Džono je ljubovnik Aničin, u komediji *Žene pametne* (redni broj 22, *Les Femmes savantes*, 1672.) Džono je vjerenik, u 23. komediji - *Nemoćnik u pameti* (*Le Malade imaginaire*, 1673.) Džono je ljubovnik Aničin.

Slično se može vidjeti i za druge dramske osobe, čija se imena nalaze u ostalim frančezarijama. Reno, otac Džonov, može se pronaći u sljedećim frančezarijama: *Jarac u pameti* (1.) — kao otac Džonov; *Ženidba usilovana* (7.) — otac Aničin; *Liječnik i za nevolju* (13.) — otac Aničin; *Ilija aliti Muž zabezočen* (16., *George Dandin ou Le Mari confondu*, 1668.) — starac, muž Krilin i otac Aničin; *Lakomac* (17.) — otac Aničin i Franov, i ljubovnik Marin; *Jovadin* (18.) — bez didaskalijske označnice; *Žene pametne* (22.) — muž Orin; *Nemoćnik u pameti* (23.) — kao upravo »nemoćnik u pameti«.

Anica, ovdje žena Džonova, pojavljuje se u komedijama *Nauk od mužova* (3.) — kao »sestra« (sestra Jelina i Džonova ljubovnica); *Dosadni* (4.) — bez didaskalijske označnice; *Nauk od žena* (5., *L'Ecole des femmes*, 1662.) — kao vjerenica Lambrova; *Suproč onijem koji su zabavili »Nauk od žena«* (6., *La Critique de L'Ecole des femmes*, 1663.) — kao bratučeda (s Marijom u paru); *Ženidba usilovana* (7.) — kao djevojčica puna bizgičarije, vjerena za Lambra; *Tarto* (9.) — kći Lambrova i ljubovnica Džonova; *Ljubav liječnik* (11., *L'Amour medecin*) — kći Lambrova; u *Mizantropu* (12.) — bratučeda Margaritina; u *Liječniku i za nevolju* (13.) -kći Renova; u komediji *Vukašin aliti Ljubav pitur* (14.) -Grkinja, robinja Vukašinova; u komediji *Ilija aliti Muž zabezočen* (16.) — žena Ilijina; u *Lakomcu* (17.) — kći Renova, ljubovnica Džonova; u *Jovadinu* (18.) — kći Renova; u komediji *Ilija Kuljaš* (19., *Le Bourgeois gentilhomme*) — udovica; u *Udovici* (21.) -ljubovnica Džonova; u *Ženama pametnima* (22.) — sestra Jelina, kći Renova; u *Nemoćniku u pameti* (23.) — Renova kći i ljubovnica Džonova.

Imenjaci se ostalih dramskih osoba iz komedije *Džono aliti Gos* (*Dom Juan ou Le Festin de pierre*) u drugim frančezarijama pojavljuju u sljedećim ulogama. Frano, ovdje brat Aničin: jedanput u neimenovanoj funkciji, zatim kao brat Marin, kao ljubovnik Aničin, kao prijatelj Džonov, kao crevljar, susjed Petrov, zatim kao ljubovnik Aničin, kao sin Renov, ljubovnik Marin, kao parac, kao ljubovnik Aničin, kao brat Renov, kao Renov brat.

Jero, u *Džonu* brat Aničin, u drugim se frančezarijama pokazuje kao funkcijski neimenovan, kao otac Marov, kao markez, kao smiješni spjevalac.

Koštica, ovdje djetić Aničin, pojavljuje se u drugim frančezarijama kao djetić Džonov, kao djetić Džonov, kao neimenovan funkcijski, kao djetić Džonov, kao djetić Franov.

Trojan, u *Džonu* djetić Džonov, pojavljuje se kao djetić, i to samo jedanput, u *Nauku od žena* (5.).

Vuko, djetić Džonov, pojavljuje se u *Dosadnima* (4.) skupa s dva druga Konavljanina, zatim kao djetić Ilijin, kao sodat. Abram, Žudio, ne pojavljuje se ni u jednoj frančezariji, ali Pardo, Žudio, postoji u *Lakomcu* (17.).

Tripo, Peraštanin, pojavljuje se kao Tripo, otac Pijerov, Peraštanin.

Matko, kmet i ljubovnik Jelin, pojavljuje se kao Mato neimenovani, kao Mato, mužik.

Jela, kmetica, dolazi kao Lambrova kći, kao sestra (Aničina), zatim bez označnice, pa kao susjeda Lambrova, pa kao sestra Džonova, pa bez označnice, pa kao sestra Anice, kći Renova.

Kata, kmetica, pojavljuje se kao baba (= dojilja, dodilja) u Rena u kući i žena Lučina te kao Kata, Lopujka, pa opet kao Kata, Lopujka.

Statua kapetanova ne pojavljuje se više nigdje.

Jedna lombra ne pojavljuje se. Zanimljivo je da se »lombra« ironično preobražava u vlastito ime — pokazuje se kao Lambro, otac Jelin, kao Lambro, brat (Gabrov), kao Lambro neoznačen funkcijski, kao Lambro, neoznačen funkcijski, kao Lambro, muž Marin, pa kao Lambro, otac Aničin, pa kao Lambro, otac Džonov i Marin.

Jedan ubogi ne pojavljuje se više ni u jednoj komediji.

Ova katalogizacija dramskih osoba pokazuje da su dubrovački priređivači izvrsno poznavali cjelokupan Molièreov dramski rukopis (često se ista imena pojavljuju u različitim komedijama i u francuskom izvorniku) i da su bili gotovo životno srasli s tradicijom pojavljivanja stalnih tipova u komediji *dell'arte* koja je ostala zacrtana u gledališnoj matrici izazivajući smijeh (Džono je ljubavnik, Anica ljubavnica, Reno starac, Koštica sluga-djetić). Dovoljno je skrenuti pogled na samo jednu dubrovačku »smješnicu« napisanu u 17. stoljeću: u smješnici *Lukrecija ili Trojo*, nastaloj u Dubrovniku i Kotoru u drugoj polovici 17. stoljeća,

a baziranoj na predlošku Molièreove komedije *Scapinove spletke* (ta se drama ne nalazi među frančezarijama u 18. stoljeću) među dramskim osobama nalaze se Trojo i Džano.⁸

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).

3.

Gledano kompozicijski, brojni (od) pet Molièreovih činova odgovara pet dubrovačkih atova. Prvi at ima tri šene, drugi i treći po pet šena, četvrti osam šena, a peti šest šena, što odgovara istom broju prizora u Molièrea (3, 5, 5, 8, 6).

Znatne promjene dolaze u prostornom oznakovljenju Molièreove drame, točnije dolazi do dubrovačke lokalizacije. Tako se jedina Molièreova didaskalijska prostorna odrednica koja se odnosi na cjelokupno događanje drame pojavljuje na početku, poslije popisa dramskih osoba: »La scene est en Sicile« (»Događa se na Siciliji«).⁹ Dok Dubrovčanin izostavlja početnu didaskaliju, vidljivo je iz cijele radnje, govora osoba i prikazanih običaja da se radnja događa u Dubrovniku i njegovoj okolici.

Premda Molière ne navodi prostorna određenja pojedinih činova, očito je da pozornica u prvom činu prikazuje dvorac, u drugom polje uz morsku obalu, u trećem šumu, u četvrtom Don Juanov stan, a u petom polje. 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 događa u Dubravi, koja se kasnije detektira kao Župa 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 Župi u blizini puta koji vodi prema Gradu. U blizini putne staze lociran je i grob. Četvrti čin događa se u Džonovoj kući u Gradu. U šeni prvog Džono prijeti Trojanu odlaskom u Lužu, još jedan dubrovački lokalitet. Međutim u šeni trećoj otvaraju se još neki dubrovački prostori. Ovaj je prizor, inače, najrazličitiji u odnosu na original (scena sa Židovom). 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 gospođe su se u kazalište i prema kućama pratile fenjerima) otpraćuju Abrama do »gete«, židovske četvrti u Dubrovniku. I at peti događa se u Džonovoj kući u Gradu.

4.

Glede didaskalija, kritičko izdanje Molièreova djela broji devedeset i tri upute, gotovo isključivo svedene na gestikulacijski inventar, mizanscenski crtež i osjećajno-psihičku reakciju dramske osobe, očito usmjerene na razrađenu glumačku umjetnost; nekolicina didaskalija odnosi se na kretanje sprava na pozornici. Francuske didaskalije, vidljivo je, usmjerene su na oslikovljenje dramskog prostora kao kazališne pozornice, točnije kao kazališta. Don Juan odigrava se u kazalištu. Na to ukazuje i sljedeća didaskalija: *le poussant tout a fait hors du théâtre*.¹⁰

Navedimo didaskalije u hrvatskoj preradbi. At prvi, šena druga: *Džono (videći Anicu)*. At prvi, šena treća: *Džono (mahajući na Trojana)*. At drugi, šena druga: *Trojan (videći da ga Džono pogleda, arabijan)*. At drugi, šena treća: *Džono (potiskivajući Matka)*. *Džono (bije ga)*. *Matko (idući nazad)*. *Džono (hoteći zamlatit zaušnicu Matku, Matko skućiva glavu, a Džono udire nehote Trojana)*. *Trojan (kako je primio zaušnicu mješte Matka, gledajući na Matka, govori Džonu)*. *Matko (ide ća)*. At drugi, šena četvrta: *Džono (Kati, Jeli, Kati, Jeli...)*, *Jela (Kati)*, *Kata (Jeli)*. *Trojan (Iza kako se stavio da mu se povratio gospar)*. At drugi, šena peta: *Tripo (Džonu)*, *Džono (Kati i Jeli)*. At treći, šena prva: *Trojan (Obrćući se pada)*. At treći, šena druga: *Džono (Obrće se)*. At treći, šena treća: *Frano (s mačom u ruci)*. *Džono (vraćajući se s mačom u ruci)*. At treći, šena četvrta: *Džono (uklanjajući se dva skroka nazad, hita se za mač)*. At treći, šena peta: *(Ovdi se otvora i prikaživa se statua kapetanova više jednoga greba.) (Statua klima glavom.) Trojan (Čini isti biljeg što je njemu učinila statua.) (Statua klima glavom.)* At četvrti, šena treća: *Džono (čineći velike čivilitati)*. *Trojan (Iztiskiva ga nadvor iz kuće)*. At četvrti, šena peta: *Trojan (Zbande)*. At četvrti, šena šesta: *Džono (Trojanu)*. At četvrti, šena sedma: *Džono (sijedajući za trpezu)*. *(Vuko nosi večeru, a Trojan krade s plitice i stavlja u špag)*. *Džono (Stavlja mu ruku u špag i vadi što je Trojan bio spremio)*. *Trojan (Sijedajući)*. *(Vuko diže nož Trojanu.) Džono (Čujući kucat.) Trojan (vraća se uztresen, klimajući glavom ko i Statua)*. *Džono (Uzimlje svijeću.)*

At peti, šena prva: *Džono (čineći od ipokrita)*. At peti, šena peta: (*Džono hoće da udre lombriu s mačom, a ona skompariškava.*) At peti, šena šesta: (*Zemlja se prosijeva i proždire Džona.*) Hrvatska preradba ima i specifičan završetak: Svrha prvoga ata,..., Svrha od Džona aliti Gosta (kakav ne postoji u Molièrea).

Dubrovačka preradba, znači, izbacuje didaskalijske odrednice koje se odnose na kazališnu izglednost (u generalnom prostornom smislu ne postoji riječ »kazalište«; a vidljivo je i da su kazališne naprave ili scenografski elementi svedeni na najmanju moguću, »prirodnu« mjeru — primjer groba i završnog »proždiranja«). Osim toga, didaskalije usmjerene na kretanje i ponašanje dramskih osoba ne nalikuju preciznim mizanscenskim ili gestikulacijskim odrednicama. Sličnije su svakodnevnim mangupskim tučnjavama, ponašanju dubrovačke mladeži na ulicama i u »kantunima«.

Drugim riječima, pokreti dramskih osoba istovjetni su pokretima dubrovačkih plemića i pučana, priređivač ih »prepisuje« iz svakodnevnog života: Džona izvode kazališni amateri, dubrovački »diletanti« koji još nisu svjesni da bi kazališna gestikulacija mogla biti »naučena«.

Zanimljivo je pogledati i raspored odnosno broj replika prema činovima i prizorima (šenama). Prvi broj označava broj replika u Molièreovu tekstu, a drugi u dubrovačkom. Prvi čin: 11 - 11; 53 - 52. Drugi čin: 27 - 29; 46 - 46; 44 - 44; 31 - 32; 63 - 60; 7 - 7. Treći čin: 41 - 43; 15 - 23; 18 - 18; 17 - 17; 41 - 40. Četvrti čin: 5 - 5; 5 - 7; 77 - 73; 5 - 5; 6 - 8; 15 - 15; 23 - 24; 12 - 12. Peti čin: 3 - 3; 15 - 15; 19 - 19; 4 - 4; 9 - 9; 7 - 7. Znači, broj replika podudara se u šesnaest prizora, a ne poklapa u jedanaest. Do najveće razlike dolazi u drugoj »šeni« trećeg »ata«, znači u sceni s »ubogim« (prosjakom), koju dubrovački priređivač pokušava dinamizirati većim brojem replika, i u trećoj »šeni« četvrtog »ata«, koju hrvatski prireditelj obogaćuje prizorom iz dubrovačkog obiteljskog, židovskog i trgovačkog života i slikom noćne pratnje prema getu.

5.

Komedija *Džono aliti Gos* napisana je na hrvatskom jeziku, točnije verbalni je odslik živoga dubrovačkog govora u 18. stoljeću (a kojim se u velikoj mjeri govori i u današnjima kućama i ulicama u Dubrovniku). Glede preuzimanja riječi i izraza iz drugih jezika generalno se može reći da dramske osobe koje pripadaju Gradu rabe znatan broj talijanizama (*minćun, libro, gust, infamo, avizat, sodisfa-*

cion, diferenca, imadžinacion, adulavat, destrigat se...), a i doslovnih talijanskih izraza: *Zitto!, Certo!, E via!, Fatte!*). Dramske osobe koje pripadaju selu kontaminiraju svoj govor znatnim brojem turcizama, a turcizmima se koriste i osobe koje s njima dolaze u kontakt da bi ih ismijale (*čantrat, đidinština, malan*).

U komediji *Džono aliti Gos* postoje dvije dramske osobe koje govore mješavinom hrvatskoga i talijanskog jezika. Peraštanin Tripo rabi svoj dijalekt ispresijecan mletačkim elementima, a Abram, Žudio makaronsku mješavinu — jedna talijanska, jedna hrvatska rečenica ili dulji izraz. Na primjer u *šeni* petoj ata drugog Tripo se obraća Džonu ovim riječima (umećući u hrvatsku rečeničnu konstrukciju talijanske izraze):

*Ište vas šestina, osmina ljudi a cavallo, koji imaju in
sto punto ovdj investit. Ja ne znam za koji uzrok oni vas
slijede, ma sam čuo, scior caro, ovu njiovu jedan čas prije
da uno de questi de Zappa, komu su vas oni upengali stas,
priliku i haljine, che non se puo de meglio, pak su pitali
za vas. Questo vuol dir qualcosa; zato pospiješite, i
uklonite se, sve što prije, sve bolje.*¹¹

U *šeni* trećoj ata četvrtog židovski trgovac Abram u talijansku konstrukciju umeće hrvatske (dubrovačke) izraze, obraćajući se Džonu:

*Salute a vossignoria illustrissima, fa qualche cosa.
Umećem ga pomalo u svako negocio; e attento, sveđ ondi
oko Ploča, compra adesso un'occa di cera, or una cosa,
or un'altra, kako se što može.*¹²

Ženske dramske osobe, pak, ni iz Grada niti sa sela ne rabe izraze iz drugih jezika (valjda se želi ukazati na njihovu neukost odnosno na zatvorenost u kuću!).

Dubrovački prevoditelj, znači, kontaminacijom elemenata iz raznih jezika i narječja postiže »mikrokomiku« utemeljenu na jezičnoj gestikulaciji. Međutim, da bi komediju građevinski učvrstio, a nemajući u vlastitu kontekstu »pri ruci« vrhunski kazališni izraz, Dubrovčanin poseže za najsigurnijim i scenski najdjelotvornijim rješenjem — »posuđuje« govor (a istovremeno i karakterizaciju) za »svoje« dramske osobe iz Držićevih komedija (koje su još »potpuno žive« u

čitateljskom i uličnom pamćenju Dubrovčana). Pri tome je bila »olakotna okolnost« što Molièreova komedija u sebi (sretnim slučajem) sadrži fabulativne i »spletkaroške« niti Držićevih komedija (odbjegli sin koji kreće na putovanje, trgovanje, mijenjanje žena, pomorstvo, škrtost, pohlepa za novcem, tučnjave, neprepoznavanja, presvlačenja, pretvaranja, hranjenje...).

Služeći se dugim rečenicama i produživanjem riječi dočetnim slogovima te cijelom impostacijom govora, Anica podsjeća na Dobru iz *Skupa*. »Zakamufliranom« rečenicom ali mišlju »nazbilj« Frano je par Niku i Đivu iz *Skupa*. Abramov je govor i scenska gesta istovjetna Sadiju, Trojan spaja Pometa, sve muške Držićeve slugе, ali i Petrunjelu. U replikama svih dramskih osoba odjekuju replike iz *Skupa*, *Made*, *Arkulina*, znači iz onih Držićevih komedija u kojima se utjelovljuje ugroženost pojedinca (autora) u »neprijateljskom Gradu«.

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

6.

Molièreova komedija *Dom Juan ou Le festin de pierre*, napisana u prozi i u pet činova, izvedena je prvi put 15. veljače 1665. u kazalištu Palais-Royal. Izvela ju je Troupe de Monsieur, frère unique du Roi. Don Juan, poznati zavodnik, i kameni uzvanik središnje su figure dviju legendi koje u puku poprimaju mitske značajke, a koje se temelje na nećudorednom konzumiranju žena i na »izazivačkom pozivanju u goste mrtvaca uglednika«¹³. Ove je dvije legende u svoje dramsko djelo *Burlador de Sevilla* (*Seviljski zavodnik*) spojio španjolski dramatičar Tirso de Molina između 1620. i 1625. u okviru *kazališta zlatnog stoljeća*. Molière, međutim, svoju komediju piše prema u Parizu izvrsno primljenom talijanskom scenariju komedije dell'arte *Il convitato di pietra* (*Kameni gost*), nazvavši svoju komediju sintetičnim naslovom *Don Juan ili Kamena gozba*.

Već iz samog naslova *Džono aliti Gos* vidljivo je da su dubrovački kazališni amateri poznavali i talijanski scenarij (iz njegova naslova uzevši imenicu *il convitato* = *gost*, a ne francusku imenicu *le festin* = *gozba*), iako je po svemu dosad rečenom vidljivo da su prevodili s francuskoga izvornika, i to najvjerojatnije prema redakciji Molièreovih djela iz 1682. (skupljene drame toga francuskoga klasicista, pod naslovom *Les oeuvres de Molière*, Pariz, 1716. u našem se stoljeću nalaze u Dubrovniku u privatnoj knjižnici dr. Ernesta Katića u džepnom izdanju i izvornom kožnom uvezu, ali nedostaje nekoliko knjižica).

Dubrovačka preradba *Džono aliti Gos* izvedena je, pretpostavlja se, u Dubrovniku u prvoj polovici 18. stoljeća. Dubrovački su kazališni diletanti, naime, tražili od Senata dopuštenje da mogu »predstavljati« u Orsanu, dubrovačkom kazalištu, trideset puta između 1700. i 1748. godine (sedam puta nije im dopušteno). Vjerojatno je, promišljajući prema rukopisnoj kronologiji, izvedena kao deseta u nizu od dvadeset i tri prijevoda francuskih komedija. Kako ni u njezinu niti u tekstu ostalih komedija nije navedeno tko ju je izveo, izvođače možemo tražiti među tadašnjim kazališnim družinama: *Nepoznani*, *Sjedinjeni*, *Zamršeni*. Prosuđujući prema didaskalijama i prema indikacijama u drugim tekstovima, najvjerojatnije su članovi družine (izvođači) bili i prevoditelji odnosno priređivači ili prerađivači teksta.

Ako je točna pretpostavka da je autor preradbe Tarto (rukopisno kronologijski deveta, točno »ispred« Džona) Marin Tudizić-Tudišević (pod čijim je imenom izvedena u Dubrovniku u našoj suvremenosti u režiji Božidara Violaća), koji je bio *kazalištu najvjekstiji* i među grupom mladih vlastelina književno najagilniji (vjerojatno je bio i svojevrstan režiser izvedbe), tad mislim kako postoji vrlo velika vjerojatnost da je Tudišević za hrvatsku prigodu prilagodio i Molièreovu komediju *Džono aliti Gos*: gotovo je nevjerojatna sličnost profilacije govorom (sintaksa, leksik, ritam) i ispodtekstnom dubrovačkom ironijom kao i istovjetna karakterizacija dramskih osoba u ovim dvjema komedijama (tri se dramske osobe podudaraju i u imenu), a nije neznajčno ni spominjanje »trata od Tarta« (analogno: »novela od Stanca) u komediji *Džono aliti Gos*. Napokon, i *Slovinac*, koji je objavljuje 1884., na str. 290. bilježi: »I ova je komedija prerađena za Dubrovnik po Molièreu pređašnjega vijeka od Tudizića i družine.«

Što se tiče prostora u kojem se prikazivala ova komedija, prevladava mišljenje da su se sve onodobne predstave održavale u Orsanu, arsenalu koji (kao i u Hvaru) postaje sinonim za kazalište. Međutim, neke gore navedene činjenice (»ukidanje«

teatarskih naznaka iz teksta i smještanje radnje u dva temeljna prostora — unutrašnji: Džonova kuća i vanjski: ulica i puteljak) ukazuju na pretpostavku da se ova komedija možda izvodila u jednoj dubrovačkoj kući (saloča) odnosno u njezinu »đardinu«.

Premda je zadržao temeljnu radnju iz Molièreove komedije, i čak sve njezine stranputice, pa čak i frapantnu brojčanu podudarnost s izvornikom, dubrovački prerađivač udaljio se od pukog prevođenja — prenošenja teksta s francuskoga na hrvatski te napisao preradbu sa svim njezinim standardima: lokalizacijom (dubrovački govor, imena i prostori, način odijevanja), aktualizacijom (kažnjavanje goveđom žilom u »Luži«, aludiranje na poznate osobe i događaje iz dubrovačkog privatnog i javnog života) i amplifikacijom (proširenje Molièreova teksta ukidanjem ritma njegove rečenice i brzog ritma putovanja — proganjanja, motivacija ponašanja i razmišljanja političkim koordinatama).

Međutim, preradba u velikom dijelu teksta prerasta u originalan hrvatski tekst (samo skrojen u istoj veličini kao Molièreov) nastao prema zakonima svoga, racionalističkog vremena. Tako se umjesto »zavodničkog« (klasicističkog) teksta koji radnju i napetost temelji na bijegu od obećanja danog ustima (govor, ljubav, hrana) pred nama pojavljuje tekst koji pokazuje svijet strukturiran prema zakonima logike, razuma, istine koja ne potječe iz iskustva nego je zadana unaprijed danim poretkom. U dubrovačkoj je drami taj poredak, od kojeg zapravo bježi i umire Džono, politika. Njezinim zakonitostima dubrovački se spisatelj pokušava odhrvati racionalističkim zakonitostima koje potječu iz drugog izvora: igrama. Cijelu dramu *Džono aliti Gos*, koja iz socijalne satire prelazi u političku, možemo promatrati kao precizno složenu igru kojom se (vjerojatno) Tudišević, kao slobodnom i samosvrhovitom, suprotstavlja nametnutim društveno-političkim stegama: drama je napravljena kao kolaž citatnosti, aluzivnosti, igrivosti, presvlačenja, maskiranja, počašnica.

Spajajući dvije racionalističke igre, matematičku (2+3 kao pokretač radnje, igre u radnji i pokretima, lutrija na Sponzi, koraci koji se približavaju) i filozofijsku (govor dramskih osoba), hrvatski je književnik u ovu dramu unio duh 18. stoljeća koji je prolazio cijelom Europom kao državnička igra kabinetske politike, intriga i pustolovina, s jedne strane, te kao kulturna igra umjetničkih figura, znanstvenih i književnih raspri, stiliziranog povratka prirodi, naprahanih kostima i perika, s druge strane.¹⁴

Zato je gotovo nevjerojatno da od 18. stoljeća, pa ni u prostoru našeg kraja 20. stoljeća ova drama nije izvedena ni na jednoj hrvatskoj pozornici.

BILJEŠKE

¹ Usp. knjigu *Hrvatska/Francuska. Stoljetne povijesne i kulturne veze. Croatie/France. Plusieurs siècles de relations historiques et culturelles*. Priredio/Edite par D. Katunarić. Zagreb, *Most/ The Bridge*, 1995. Biblioteka *Relations*. Dvojezično hrvatsko–francusko izdanje. Za ovu temu posebno usp. sljedeće tekstove: Franjo Šanjek, »Kulturne i političke veze Francuza i Hrvata u prošlosti (VIII–XVII. stoljeće)«, str. 7–30; G. Vidan, »Hrvati u ogledalu Francuza. Hrvatska i frankofona Europa u osamnaestom stoljeću«, str. 53–68; I. Pandžić, »Umjesto zaključka: enciklopedijski uvid«, str. 119–133.

² Prvi o fenomenu »ponašivanja« Molièrea u Dubrovniku u našem stoljeću piše T. Matic — v. njegove rasprave: »Molièreove komedije u Dubrovniku«, *RAD JAZU*, 166, Zagreb, 1907. O preradbi »Džono aliti Gos« Matic piše na str. 105–107. V. i prenesen (skraćen) Maticev tekst »Molièreove komedije u Dubrovniku«, u: T. Matic, *Iz hrvatske književne baštine*, Zagreb — Matica hrvatska, Slavenska Požega, 1970., str. 249–274. T. Matic bavio se i Frankopanovim prijevodom odlomaka Molièreova teksta *George Dandin: Ein Bruchstück von Molières »George Dandin«*, *Archiv für slavische Philologie* XXIX, Berlin, 1907., str. 529–549.

Frančezarijama se, kako bismo gotovo žanrovski mogli nazvati dvadeset i tri dubrovačke preradbe Molièreovih drama, dugo i temeljito (uključujući kulturološki, teatrološki, tekstualni i jezični aspekt) bavio M. Deanović tiskajući sve dubrovačke preradbe. V. posebno M. Deanović, *Anciens contacts entre la France et Raguse*, Zagreb, 1950.; »Le Théâtre de Molière a Raguse au VIII^e siècle«, *Revue de littérature comparée* XXVIII, Paris, 1954.; »Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija (Predgovor)«, *Stari pisci hrvatski*, knjiga prva, Zagreb, 1972., str. 5–30.

Tekstualnim promjenama (ponajviše s prevoditeljskog gledišta) pojedinih preradbi Molièreovih komedija u Dubrovniku u novije se vrijeme bavi M. Tomasović. V. njegovu raspravu »Aspekti recepcije Molièrea u osamnaestostoljetnom Dubrovniku«, u: *Zapisi o Maruliću i drugi komparativistički prilozi*, Split, Logos, 1984., str. 87–107.

O prostoru i ozračju u kojem su se odvijale kazališne predstave u Dubrovniku u 18. stoljeću v. raspravu N. Beritić »Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku«, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, II., Dubrovnik, 1953., str. 329–357.

³ U ediciji *Stari pisci hrvatski*, knj. 36. i 37., Zagreb, 1972. i 1973. pod naslovom »Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija« Deanović je za tisak priredio dvadeset i tri frančezarije (predgovor, rječnik, bibliografija, ilustracije). Ovo je prvo kritičko (uzorno) izdanje hrvatskih osamnaestostoljetnih »ponašenih« Molièreovih drama.

⁴ Tekst komedije *Džono aliti Gos*, preradbe Molièreova teksta *Dom Juan ou Le Festin de pierre* (1665.), koju ovom prigodom analiziram, tiskan je pod rednim brojem 10 u prvoj knjizi SPH Deanovićeve kritičkog izdanja (Zagreb, 1972.) i zauzima stranice 303–339. Svi su navodi u ovoj raspravi preuzeti iz tog izdanja. Citirani popis dramskih osoba nalazi se na str. 305.

⁵ Hrvatske sam preradbe s Molièreovim tekstovima uspoređivala prema izdanju: *Molière, Théâtre*, tome I, II, III, IV, V, Paris, Libraire, Hachette, 1949. Tekst »Dom Juan ou Le Festin de Pierre« (comédie) tiskan je u trećoj knjizi navedenog izdanja, i zauzima stranice 6–66. Navedeni popis dramskih osoba nalazi se na str. 6.

O Molièreovu djelu napisana je golema knjižnica rasprava i raznorodnih tekstova. Za ovu sam prigodu konzultirala tri knjige: J. Scherer, *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, Societe d'edition d'enseignement superieur, 1967. (116 str.); Ch. Geray, *Dom Juan. Molière*, Paris, Hatier, 1977. (80 str.); S. Felman, *Skandal tijela u govoru (Le scandale du corps parlant)*, Zagreb, Naklada MD, 1993. (str. 142) Prevela s francuskog G. V. Popović.

⁶ P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, knjiga prva, A–J, Zagreb, JAZU, 1971., str. 481.

⁷ *Lamenti del criminale*, 78, 97'–99'.

⁸ Usp. S. P. Novak – J. Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda, II. dio, Split, Logos, 1984., str. 135–141.*

⁹ V. bilješku 5 (*Molière, Théâtre*), str. 6.

¹⁰ *Ibid.*, str. 52.

¹¹ V. bilješku 4, str. 319.

¹² *Ibid.*, str. 329.

¹³ M. Tomasović, »Tirso de Molina« i »El burlador de Sevilla«. Pogovor u knjizi: *Tirso de Molina, Seviljski zavodnik i kameni gost (El Burlador de Sevilla y Convidado de pedra)*, Dubrovnik, izdanje časopisa *Dubrovnik*, 1987. Prijevod i popratni tekstovi Mirko Tomasović. Citat sa str. 96.

¹⁴ V. J. Huizinga, *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri (Vom Ursprung der Kultur im Spiel)*, Zagreb, Naprijed, 1992. S njemačkoga preveli A. Stamać i T. Stamać. Usp. posebno str. 168–169.