

TIPOVI UPOTREBE STIHA U DUBROVAČKIM PRERADBAMA MOLIÈREOVIH SCENSKIH DJELA

Pavao Pavličić

1

Metrički se aspekti pojavljuju kao nezaobilazna, premda uglavnom i neproblematična tema već na najopćenitijoj razini razgovora o dubrovačkim adaptacijama Molièreovih ostvarenja. Nezaobilazna je ona zbog toga što su Dubrovčani i one komedije velikoga francuskog pisca koje su napisane u stihu prevodili prozom, pa tu činjenicu gotovo nijedan rad o temi ne propušta spomenuti.¹ Objašnjenje za tu pojavu naša je znanost bila sklona naći u dvama mogućim uzrocima: bilo u nedostatku sila ili volje da se izvornik transponira u stihovima, bilo opet u težnji da se Molièreova djela, koja su lokalizirana i adaptirana upravo zato da bi bila razumljivija, i na taj način — prozom — približe svakodnevnome govoru dubrovačke publike. Tako je onda taj aspekt stvari postao uzgredan i razmjerno je lako skidan s dnevnoga reda, premda on, već zapažen u najopćenitijem obliku, otvara niz zanimljivih pitanja.

Otvara ih on pogotovu zbog podataka što ih pruža поближе ogledavanje metričkoga stanja u dubrovačkim adaptacijama. Ne samo da će se kao poticajan predmet metričke analize pojaviti *Psike*, kao jedino u

stihovima prevedeno djelo, nego će se pokazati kako stih nije nevažan ni u drugim preradbama, u onima, naime, koje su sačinjene u prozi. Nigdje on, doduše, u okviru pojedinačnoga djela, ne zaprema vrlo mnogo mjesta, ali pažnju privlače druge dvije okolnosti u vezi s upotrebom stiha u tim djelima. Prvo, on se — u većem ili manjem opsegu i na različite načine — javlja u gotovo svim preradbama. Drugo, na prvi je pogled jasno da je način upotrebe stiha veoma šarolik: javlja se on u raznim omjerima s obzirom na prozu, u različitim dramaturškim funkcijama, u raznim prozodijskim oblicima, kombiniran u različite strofe, stoji u raznolikom odnosu prema tradiciji i, napokon, ne pojavljuje se on samo na hrvatskome jeziku. Prva okolnost, naime činjenica tako čestoga pojavljivanja stiha, otvara u najmanju ruku pitanje o razlozima takvoga stanja, osobito u svjetlu konstatacije da se i versificirana djela prevode prozom. Druga okolnost — različitost uloga i formi što ih stih preuzima — nameće potrebu da se metričko šarenilo ovih adaptacija racionalno sagleda i opiše, te da mu se odredi smisao.

Mogući su pri tome različiti kriteriji klasifikacije metričkoga materijala, ovisno o svrsi koju sistematizacija sebi postavlja. Kao najprikladniji, nadaju se u prvi mah dva kriterija. Jedan bi se mogao zasnivati na tipu upotrijebljenoga stiha odnosno strofe, pa onda postepeno širiti svoj horizont na odnos prema originalu, odnos prema metričkome fundusu onodobne hrvatske književnosti i prema drugim aspektima. Drugi bi se kriterij mogao temeljiti na tipu djela u kojima je stih upotrijebljen, da bi onda nastojao obuhvatiti što više drugih aspekata, osobito onih koji se tiču odnosa datog tipa djela i dubrovačke dramaturške tradicije do preradbi, tradicije koja, kao što je poznato, nije osobito bogata žanrovima.

Već iz načina na koji su ovdje opisani, vidljivo je da su ovi kriteriji zapravo komplementarni i da teže da se spoje u jedinstven klasifikacijski princip kojim bi bilo obuhvaćeno što više različitih aspekata. Za takvo spajanje, međutim, potrebno im je dati neku zajedničku osnovicu, a nju je moguće tražiti jedino u načinu funkcioniranja stiha unutar djela. Jedino promatranje njegove funkcije u djelu omogućuje, naime, da se sva raznolikost situacija i oblika u kojima se stih pojavljuje prikaže na istoj razini, budući da je stih upotrijebljen na mjestu i na način na koji je upotrijebljen upravo zato da bi nekako funkcionirao i nešto za djelo značio. Zato ovakav temelj klasifikacije upotreba stiha

u preradbama omogućuje da klasifikacija obuhvati dva važna aspekta versificiranih dijelova teksta: prvo, ono prema čemu stih uspostavlja nekakav odnos; i drugo, ono što on jest sam po sebi. Što se tiče prvoga, jasno je da stih upravo svojim funkcioniranjem u djelu stupa u relaciju prema originalu, prema prozi u koju je umetnut, prema domaćoj tradiciji i prema nizu drugih važnih orijentira. Drugo, i same temeljne osobine upotrijebljenoga stiha (dužina, strofičke kombinacije, izometrija i polimetrija, jezik itd.) posljedica su funkcije koju on treba da obavlja, ili su barem preko te funkcije jedino dostupne. Ako se stalno ima u vidu funkcioniranje stiha unutar komada, onda se osnove za tipologizaciju mogu određivati prema datoj situaciji, ili prema najizrazitijoj crti upotrijebljenoga stiha.

Kriterij klasifikacije može, dakle, biti dinamičan. Budući da se ne mora oslanjati na samo jedan aspekt upotrijebljenih stihova, on može dopustiti da osnovom za tipologizaciju postane sad jedna, sad opet druga osobina versificiranoga teksta. Jednom će to biti odnos prema originalu, drugi put vrsta stiha ili stil, u nekom trećem slučaju odnos upotrijebljenoga stiha prema domaćoj tradiciji, i tako redom. U svakome od takvih slučajeva riječ je o onome aspektu stiha koji pri njenoj upotrebi najjače i najfunkcionalnije djeluje, o onoj osobini te upotrebe zbog koje je versificirani tekst dospio u preradbu.

Uz takav kriterij, moguće je u dubrovačkim adaptacijama Molièrea razlučiti šest tipova upotrebe stiha. Prvo, za djelo koje je cijelo u stihovima (*Psike*); drugo za djelo u prozi kojemu su pojedini prizori u stihovima; treće, za situaciju kad likovi komada sastavljaju stihove pa ih onda na pozornici govore; četvrto, tu su stihovi koji se na sceni čitaju iz knjiga; peto, stihovi na narodnu; šesto, stihovi na talijanskom.

Ogledat ćemo svaki od tih tipova posebno.

2

Razgovor o »tradžediji« *Psike*² ne može se, u ovako zamišljenome kontekstu, baviti pjesničkom vrijednošću stihova u adaptaciji, pa čak ni načinom na koji je prijevodni tekst kvantitativno rastao u odnosu na

original. Zanimat će nas samo jedno pitanje, pitanje ekvivalenata. *Psike* je, naime, jedino djelo prevedeno u stihovima i ujedno se najviše približava današnjem pojmu umjetničkoga prijevoda po principima kojih se pridržava. Ostali adaptatori prevodili su prozom, najvjerojatnije zato što činjenicu stiha u originalu nisu za svoj rad smatrali presudnom; kad se jedan autor (zacijelo Franatica Sorkočević)³ ipak odvažio prevoditi u stihovima, onda takva odluka stavlja njegovo djelo u osobit odnos naspram ostalih sličnih radova, i ujedno otvara problem koji nas ovdje i zanima. Nemoguće je zaobići pitanje: Što je iz fundusa stihova i oblika vlastite književnosti ovaj adaptator smatrao adekvatnim šarolikoj prozodijskoj slici originala?

U traženju ekvivalenta on je, to već i površan uvid u njegov posao pokazuje, postupao po nekome sistemu. U jednim dijelovima teksta — recimo već sada: u jednome tipu prizora — on je dosljedno upotrebljavao samo jedan stih i jednu strofu. U drugome tipu prizora miješao je različite stihove i razne njihove strofičke kombinacije. Tako nam *Psike* nudi na ogledavanje dvije prilično jasno razlučene razine upotrebe metričkoga materijala. U prvu podskupinu idu oni stihovi i strofe koji su upotrijebljeni u matici djela, u glavnim njegovim prizorima, osim prologa i intermedija. Tu adaptator dosljedno rabi osmerački katren *abab*, koji se ni po čemu ne razlikuje od onoga svog predložka koji nalazimo u tradiciji. U tome naš prerađivač nije dosljedan originalu, jer se tekst na hrvatskome od njega razlikuje po dvjema osobinama. Prvo, ondje se upotrebljavaju različiti stihovi, ujedinjeni u različite sheme rimovanja, i organizirani ponajčešće stihički; drugo, ti stihovi nisu u Molièrea nikada osmerci i redovito nisu organizirani u katrene: nalazimo ondje dvanaesterce, deseterce i sedmerce koji se kombiniraju na različite načine.⁴ Još je prerano da se išta zaključi o odnosu originala i prijevoda u ovim dijelovima teksta, ali je jedno već sada jasno: adaptator je važnom smatrao versificiranost Molièreova teksta, ali ne i metričke osobine i strofičku organizaciju originala. Smjenu različitih stihova i strofa u prijevodu nalazimo na drugoj razini upotrebe stiha, u drugim dijelovima teksta, naime u prologu i intermedijima koje naš adaptator, kao i drugi prerađivači, naziva »zabavama«. O tim je dijelovima teksta potrebno uočiti dvoje: prvo, njihovu razmjerno veliku metričku šarolikost, i drugo, odsutnost jasnijega sistema u upotrebi stihova i strofa u takvim pasažima. U prologu, tako, ima osmeračkih katrena, ali i katrena

8, 4, 8, 8 i 8, 8, 4, 8. Ima, međutim, i drugih strofa u kojima se ova dva stiha kombiniraju, a najčešća je 4, 4, 8, 4, 4, 8 sa shemom *aabccb*. U »zabavama« javljaju se osmerački katreni *abab*, osmeračke sestine *ababcc*, pa opet katreni 8, 8, 4, 8 (*abab*) i šesterakačke sestine *aabbcc*, a jednom i četrnaesterici 8+6 s parnom rimom (u trećoj zabavi, i to šest puta).

S originalom se ova skupina stihova opet gotovo ni u čemu ne podudara, osim po temeljnome sadržaju. U Molièrea se, naime, javljaju drugačiji stihovi (npr. peterci, a nema onih koje rabi adaptacija), drugačije sheme rimovanja (ima parnih, ali i niz drugih; tako se javlja *abbacc* kojoj u adaptaciji nije ekvivalent već spomenuta strofa *ababcc*, nego dva katrena). Uz to, u Molièrea na jednome mjestu (u prvome intermediju) dolaze stihovi na talijanskome, cijeli je intermedij tim jezikom i pisan; naš prevodilac, premda može preuzeti talijanski, jer bi njegova publika to razumjela, dosljedno prevodi te stihove na hrvatski, pri čemu je stupanj vjernosti podjednak onome pri prijevodu francuskoga teksta. Ovdje imamo drugačiju situaciju nego kod prve podskupine: dok je ondje adaptator smatrao važnim stih, ali ne i način njegove organizacije (smjena različitih shema u originalu, a ujednačena strofa u adaptaciji), ovdje je jedan tip organizacije zamijenio drugim, jednu metričku šarolikost drugom. Njemu se intermediji (zabave) izrazitije nego u originalu razlikuju od ostatka teksta.

Pri pokušaju da objasnimo razloge upravo takva prevoditeljevog izbora, moramo obratiti pažnju na dvije okolnosti: na tip stiha što ga je on upotrijebio i na scenski žanr kojemu *Psike* pripada. I jedno i drugo trebalo bi nas dovesti do odnosa adaptacije prema onoj tradiciji u koju se ona uvodi, dakle do odgovora na pitanje kakvoj je književnoj svijesti, kakvome standardu, preradba namijenjena.

Svi stihovi i sve sheme rimovanja koje je autor obrade upotrijebio već su potvrđene u hrvatskoj književnosti. Najčešću strofu, onu osmeračko-četveračku, s rimom *aabccb*, nalazimo još u scenskim djelima XVI stoljeća, a u doba baroka osobito autoritativno u Gundulića i Palmotića.⁵ Tradicionalnost osmeračkoga katrena u dubrovačkoj sredini ne treba posebno ni isticati, dok ostale sheme rimovanja također nisu rijetke u hrvatskoj književnosti južne sfere. Izuzetak donekle čini jedino onaj četrnaesterac, jer on nije osobito čest; ali ni on nije u ovoj preradbi nešto posve nepoznato, jer ga, i to bez srednje rime, znamo ponekad susresti još od Ranjinina zbornika.⁶ Najvažnije je, ipak, da se *Psike* oslanja

upravo na one stihove i strofe koji su se rado upotrebljavali upravo u razdoblju koje je ovome neposredno prethodilo, a kojim je vladala melodrama.

Melodrama je pak nastala iz tragedije, a *Psike* je upravo »tragedija«. Nije zato nimalo čudno što je adaptator pri metričkome organiziranju teksta posegnuo za njenim iskustvom, služeći se u tragediji stihom koji je inaugurirala u nas melodrama kao jedna varijanta tragedije. Najbolje se to vidi po činjenici da je uspostavio jasnu razliku između temeljnoga teksta i intermedija: tekst se, naime, govori, a intermediji se pjevaju. A upravo se u dubrovačkoj melodrami uobičajilo da se pjevani dijelovi i metrički razlikuju od ostatka teksta, premda je i ovaj znao biti metrički šarolik. S druge opet strane, metrička jednoličnost glavnoga teksta uobičajena je u kasnijega Palmotića.⁷

Odnos adaptacije prema originalu tako se objašnjava sam po sebi. Adaptator, naime, selekcionira svoja opredjeljenja sasvim logično i postupno: prvo utvrđuje žanr, koji ga upućuje na tradiciju melodrame; onda određuje odnos teksta i glazbe, i on mu uvjetuje metričku organizaciju. Na ta dva nivoa zapravo je pala odluka i o izgledu djela; sve niže razine, one koje uvjetuju izbor pojedinačnoga stiha i strofe za pojedinačnu scenu ili repliku, nevažne su, jer odnos teksta i glazbe traži da tekst bude metrički šarolik, a takva šarolikost podrazumijeva i razmjerno slobodan izbor stiha odnosno strofe.

Na taj je način adaptator uveo ovaj Molièereov komad u hrvatsku književnost ne samo na nivou sadržaja, tipa zbivanja i konvencije, nego i na nivou žanra: on ga je povezao s onim scenskim vrstama koje njegov gledalac ili čitatelj već otprije poznaje.

Ima u dubrovačkim preradbama Molièerea jedan tip versificiranoga materijala koji se ne izdvaja po svojim osobinama, nego po svojoj upotrebi. Riječ je o stihovima što se pojavljuju u izdvojenim scenama komada koji su pisani u prozi. Već zbog toga izdvajanja jasno je da oni

imaju drugačiju ulogu nego da su naprosto umetnuti u glavni tekst; doista, ponekad figuriraju kao proza, a drugi put opet biva jasan njihov karakter posebnoga načina govora, ali je uvijek jasna njihova izdvojenost od temeljnog teksta komada.

Karakteristična je situacija u *Gospodarici od Elide*.⁸ U Prvoj zabavi pojavljuje se Zora, koja pjeva šest osmeračkih katrena, a uputa o pjevanju posebno se navodi u didaskaliji. Nakon toga se, opet u didaskaliji, naznačuje kako se mladići bude i opremaju za lov, a Dubravko, jedan od njih, nikako da ustane. Nato oni, u nizu osmeračkih katrena, govore o lovu koji predstoji i pokušavaju probuditi svojega druga; Dubravko ih nastoji otjerati, ali oni su uporni, dok ga napokon ne razbude. Mladići neprestano govore u stihu, u didaskaliji se naglašava da pjevaju, dok se Dubravko služi isključivo prozom. Zanimljivo je opaziti dvije stvari o odnosu originala i preradbe. Prvo, preradba se prilično dosljedno drži originala, samo što je nešto opširnija i upotrebljava osmerac, dok je u originalu deseterac; u originalu se također ističe da mladići pjevaju. Drugo, u Molièrea se, na jednome mjestu, naglašava u didaskaliji kako mladići dalje ne pjevaju nego govore, premda i dalje upotrebljavaju stih; samo, stih se sad mijenja, to je dvanaesterac kojim je pisano i djelo u cjelini.⁹ Deseterac je Molièreu, dakle, stih za pjevanje, a dvanaesterac za razgovor. U preradbi se, međutim, nigdje ne naglašava da treba preći na obični govor; dakle, mladići i dalje pjevaju, ili govore u stihu. Zaključak koji iz toga slijedi jest jednostavan: premda u sceni sudjeluju likovi koji se u komadu i inače pojavljuju, premda se sadržaju izrečenome u stihovima može pripisati i neka praktična svrha, jasno je da se scena upravo zbog upotrebe stiha izdvaja iz glavne radnje i da ima neki poseban karakter.

Slično je i sa »zabavama« koje se pojavljuju kasnije u komadu. Između Četvrtoga i Petog ata stoji Peta zabava, u kojoj pastirice Zorka i Zagorka, »na promin«, pa obje zajedno, pjevaju u šesteraćkim katrenima o ljubavi. Ima jedanaest strofa, a u didaskaliji nije posebno naznačeno da se tu pjeva, ali se to može zaključiti po tekstu samome: scenu prekida Gospodarica od Elide tvrdeći kako njihove začinke imaju mnogo slabosti. U Šestoj zabavi, koja je i završna scena cijeloga komada, na pozornici se pojavljuje »skup od pastijera i pastjerica koje tancaju«. U didaskaliji se naznačuje da dva pastijera i dvije pastjerice započinju pjesmu, na koju drugi odgovaraju. Pjeva se tako pet osmeračkih katrena *abab*. Sve se završava plesom i scenskim efektima, koji se opširno opisuju u didaskaliji.

I ovdje se zabava pojavljuje kao komentar sadržaja izrečenog u glavnoj radnji. Zbog toga se i stih tu ponaša kao da je upotrijebljen u nekome drugom scenskom žanru u kojemu je njegova upotreba uobičajena.

Namjerno smo ostavili za kraj možda najsporniji, ali ujedno i najzanimljiviji primjer iz ovoga komada, naime onaj u Drugoj zabavi. Tu se najprije izvodi nijema scena, u kojoj pastir Morun dolazi u neugodnu situaciju susrevši se s medvjedom; spašavaju ga seljaci, koji se onda počinju boriti s medvjedima, izvodeći valjda neku vrstu moreške. Nakon što medvjedi uteknu, Morun se obraća seljacima: »Hvala vam i sluga vam sam; ja ostajem ovdje jer se imam nešto porazgovorit s ovo dubja i ovo hridi.« Nakon toga, nastavljajući na tu proznu repliku, on izgovara dva šesteraka i dva osmeraka katrena *abab*, te jedan osmerački distih, da bi se sve završilo zbrkanim uzvicima u razgovoru s jekom. Zanimljiva nam je ta scena zato što se tu naglašava kako stih predstavlja prirodan način govora, dakle zamjenu za prozu. Premda se, naime, Morun obraća neživim stvarima, njegova replika zamjenjuje prozu. Stih je, dakle, obilježen svojim posebnim položajem u komadu i posebnom funkcijom koju obavlja čak i u ovako spornome slučaju: on je signal drugačije razine govora, posve različite od one na kojoj se tekst inače kreće. To nas dovodi do dva zanimljiva pitanja koja su međusobno vezana. Prvo se od njih odnosi na ulogu i položaj ovakve upotrebe stiha u dubrovačkim preredbama Molièrea; drugo pak na odnos upotrijebljenih stihova prema tradiciji domaćih versificiranih scenskih djela.

Na prvo pitanje može se odgovoriti razmjerno jednoznačno. Stihovi koji pripadaju ovoj skupini pojavljuju se u funkciji statičkih motiva, dakle u onim dijelovima teksta koji ne pokreću radnju naprijed, nego je samo ilustriraju i odlažu, pa su vjerojatno zato i odvojeni u posebne scene. Takve scene onda služe u dvije glavne svrhe. U jednim slučajevima one su komentar radnje ili njeno ponavljanje odnosno najava na nekome drugom nivou, s drugim likovima i u drugome materijalu. Drugi put opet te scene služe zato da radnju naprosto isprekidaju, da olakšaju njeno praćenje ubacivanjem situacija koje ne stoje u neposrednoj vezi s njom, pa se gledalac tu može opustiti promatrajući zbivanje druge vrste.

Odgovor na drugo pitanje — pitanje koje se tiče odnosa ovih stihova prema domaćoj tradiciji — ima dva aspekta. Prvi od njih odnosi se na karakter upotrijebljenih stihova: po svome metričkom uzorku oni se potpuno uklapaju u tradiciju dubrovačkih versificiranih tekstova iz prethodnoga, XVII stoljeća, kako u rimariju, tako i u drugim elementima; već

je i rečeno da se ti pasaži oslanjaju na cijele žanrove domaće književne tradicije, osobito na melodramu. S druge strane — i to je drugi aspekt odgovora na ovo pitanje — ti se stihovi i po dramaturškoj funkciji uklapaju u tradiciju hrvatske književnosti. Statički su motivi, naime, neobično česti upravo u melodrami, gdje i služe komentiranju radnje, s time da su, po svemu, i ondje najčešće bili pjevani.

Sve je to važno zbog toga što su Molièreovi komadi u stihu, a adaptacije su prozne, ali su ovakve scene u njima ipak u stihovima. Zbog toga one u preradbama imaju drugačije značenje nego u originalu. To se značenje može tumačiti u samo jednome smjeru: te su scene, imajući poticaj u izvornome tekstu, svoj definitivni metrički, ali i značenjski i umjetnički oblik zadobile prije svega pod utjecajem domaće tradicije.

4

Slijedeća skupina obuhvaća one stihove koji nisu izdvojeni u posebne prizore, nego se pojavljuju unutar teksta pisanog prozom, ali se u njemu ističu kao nedvojbeno drugačiji način govora. Na to se onda i posebno ukazuje, i to na dva načina: u replikama (npr. tako da netko nekoga nuka da zapjeva ili da rekne koji stih), ili u didaskalijama (obično tako da se naznači kako neko od lica tu »začina« ili čita stihove). Po tome bismo kriteriju ovu skupinu stihova i mogli podijeliti na dvije manje podgrupe. U prvu od njih išli bi oni stihovi koje netko govori ili improvizira, pri čemu se o autorstvu tih stihova obično posebno ne govori, ali se najčešće podrazumijeva da je recitator ujedno i autor; u drugu skupinu pripadali bi versificirani tekstovi koje neki od likova prezentira ostalima kao posebno svoje lirsko ostvarenje. Kvantitativni omjer ovih podskupina podjednak je, a skupina u cjelini prilično se jasno razlikuje od ostalih upotreba stiha, premda se ponekad može učiniti i da s njima interferira. Stihovi prve podskupine redovito se prezentiraju kao pjevani, a stihovi druge podskupine kao pisani, na što se onda ukazuje bilo u replikama, bilo u didaskalijama.

a) U *Gospodarici od Elide*, u Šeni drugoj Treće zabave, razgovaraju Satir i Morun, pa Satir tvrdi da je jednu začinku »ovezajem časom učinio«, na što ga Morun nuka prvo da je *pjeva*, a zatim da je *kaže*. Satir tada govori četiri katrena *abab*, a Morunu se to svidi, pa moli da mu Satir kaže još i začinku »koju ga je bio čuo začinjat nazad malo dana«, pa ovaj dodaje još dva osmeračka katrena *abab*. I u jednome i u drugom slučaju stihovi su ljubavnoga karaktera, a njihova je junakinja stanovita Rakle, Satirova draga. Zanimljivo je da Morunovo nukanje Satira na pjesmu između dvaju začinki nije dato kao replika, nego je samo u didaskaliji navedeno što on treba da kaže, pa je ondje i rečenica što smo je netom citirali. Slična situacija javlja se i u četvrtoj zabavi u kojoj sudjeluju pastirica Zagorka, Radmio i Morun. Stih se tu upotrebljava drugačije nego u ostalim zabavama, koje smo ranije opisali: ondje njegova upotreba nije motivirana, nego se smatra normalnom, kao i upotreba proze; ovdje je ona motivirana govorom o autoru i njegovim versifikatorskim sposobnostima.

Navest ćemo još jedan primjer, ovaj put iz *Nemoćnika u pameti*.¹⁰ Tu zaljubljenik Džono, ne smijući otkriti ljubav pred Renom, ocem svoje izabranice Anice, tobože improvizira prizor iz opere. Pripovijeda zato najprije njezin sadržaj — a zapravo povijest svoje ljubavi s Anicom — sve dok ne dođe do onoga prizora koji će izvoditi pred Renom, pri čemu on sam igra pastijera, a Anica pastjericu. Nakon toga njih dvoje izvođe cijeli prizor koji se sastoji od samih osmeračkih katrena rime *abab* (ima ih ukupno 23). Zanimljivo je pri tome na koji se način scena uvodi u radnju. Džono, naime, tvrdi kako je to »jedna šena od jedne opere koja se nazad malo vremena učinila«. Nato daje Anici ispisanu njezinu rolu (»ovo je vaša part«), napominjući kako sam ne zna pjevati, ali kako je sve i upriličio zato da Anica može pokazati svoj glas. Po tome se, možda, može zaključiti kako on doista i ne pjeva, nego samo Anica. Na Renovo pitanje jesu li stihovi u toj operi lijepi, Džono odgovara: »Ovo je *propriamente* jedna malahna opera, i nećeš čut kantat nego prozu svojom kadencom, aliti ko *verse sciolte* onako kako bi dvojica namurani u preši počeli ovčas sami po sebi govoriti.« Ta replika ukazuje na dvoje: prvo, na to da je autor tobožnje opere zapravo Džono sam; drugo, da se improviziranje stihova, do kojega dolazi zbog siline ljubavnoga osjećaja, smatra u okviru scenske konvencije nečim normalnim, pa dakle i donekle realističnim, uvjerljivim i samorazumljivim.

b) Drugi podtip ove upotrebe stiha javlja se u *Udovici*,¹¹ i to već u Prvoj šeni Prvoga ata. Tu zaljubljenik Džono priznaje zaljubljenici Anici da je upravo prethodne noći »učinio njeke verse«, pa sad ne može izdržati a da ih ne izrecitira, jer da je to »jedno vicio kojijem patu svi poeti«. Slijedi nakon toga šest osmeračkih katrena rime *abab* ljubavnoga sadržaja. Gospođa kojoj se stihovi obraćaju i ovdje se zove Rakle, premda je Džono zaljubljen u Anicu; to je zacijelo zato što je i to žensko ime konvencionalizirano kao i svi drugi slojevi pjesme. U Šeni petoj istoga ata razgovaraju Deša, Ivo i Džono, pa Deša nuka Iva da pročita svoje stihove. Ivo čita najprije jednu, pa zatim još dvije osmeračke strofe *ababacc*, a Džono i Deša ubacuju svoje ironične komentare, govoreći kako su neki stihovi »nategnuti«, a kako neki drugi »nijesu zli«. Stihovi su doista načinjeni nespretno: sintaksa im je naopaka, sadržaj banalan, a rime trivijalne, i to je toliko očito, da su to zacijelo morali zapaziti i gledaoci u Orsanu. U to je doba još u svijesti publike bila živa dobra poezija toga tipa, čim se na njenoj podlozi mogu pojaviti ovakva komična odstupanja; drugačije se nevaljalost Ivovih stihova ne bi ni mogla opaziti.

U *Ženama pametnim*,¹² u Petoj sceni Ata drugoga, imamo sličnu situaciju: Jela, Anica, Ora i Pera nagovaraju Jera da im kaže svoje stihove, na što on izrecitira četiri osmeračka katrena (*abab*) svoje »Pjesni gospođi Sunčanici koja ije cvijeće i njim se hrani«, ali to ne čini u kontinuitetu, nego je pjesma isprekidana ironičnim komentarima. Za razliku od prethodnoga primjera, međutim, komentari se tu ne odnose na kvalitetu stihova samih (koliko god da je i ovdje svrha ismijavanje autora) nego na pjesničke konvencije uopće. Tako se Jela čudi da cvijeće »capti sred razblude« a ne u đardinu. Potrebno je uočiti dvoje. Prvo, motiv gospoje koja se hrani cvijećem djeluje u XVIII stoljeću smiješno, ne toliko sam po sebi, koliko zato što je zastario: u XVII stoljeću bio bi on razmjerno prirodan, pa je zacijelo i ovdje sećentističke provenijencije. Drugo, ironični komentari usmjereni na pjesničke konvencije nisu onako općeniti kako se to na prvi pogled može učiniti, nego oni smjeraju k dvama ciljevima: ismijavanju marinističke konvencije i parodiji njenih karikaturalnih imitacija kakva je upravo ova Jerova. U originalu je, naravno, stvar drugačija, jer je Molièreu pred očima i drugačiji tip dobroga i drugačiji tip lošeg literarnog teksta nego dubrovačkome prerađivaču i njegovoj publici.

Dvije podskupine koje smo dosada opisali imaju više zajedničkih osobina, među kojima treba osobito istaknuti dvije. Prvo, stih se u njima re-

dovito javlja kao nešto artifičijelno, ne samo u tome smislu da se razlikuje od običnoga govora, od proze, nego i u tome smislu da je toj artifičijelnosti pripisana neka vrijednost koja se podrazumijeva zbog same upotrebe stiha. Stih tu, dakle — može se već sada reći — stupa u neku izrazitu relaciju s umjetničkom književnošću, postaje njen signal. Drugo, kao autor stihova redovito istupa neki od likova djela, bilo tako da ih sastavlja radi neke druge svrhe (recimo radi pridobijanja nečije naklonosti), bilo zato što se želi afirmirati upravo vještinom sastavljanja stihova. Iz svake od tih zajedničkih osobina dviju podskupina stihova logično slijede i dva pitanja. Prvo od njih glasi: kakve su osobine upotrijebljenih stihova, odnosno sadržaja koji su u njima izrečeni? A drugo: kakva je dramaturška funkcija upotrijebljenih stihova o opisanim slučajevima? Na ta se pitanja može odgovoriti na osnovi onoga što smo konstatirali dosada.

Što se tiče prvoga, lako je — ali važno — uočiti da se stihovi odnose slobodno prema originalnome predlošku i da se, istodobno, bitno oslanjaju na književnu tradiciju u koju se djelo prenosi. Svaki od dosada spomenutih metričkih obrazaca (šesterac, sedmerac, osmerac i njihove strofičke kombinacije) poznati su u pjesničkoj tradiciji prije nastanka ovih adaptacija; osobito se često ti stihovi i te kombinacije javljaju u melodrami, u onoj, dakle, scenskoj vrsti koja po popularnosti i rasprostranjenosti — kako je već i rečeno — neposredno prethodi preradbama. Prevodilac, očito, pruža svome gledaocu one metričke predloške koji su mu dobro poznati. Iz toga izravno slijede osobine sadržaja koji je stihom izrečen, a i stil kojim je taj sadržaj prezentiran. Sadržaji na dva načina stoje u čvrstoj vezi s tradicijom. Prvo, tako da afirmiraju neke njene aspekte (prihvaćanje, npr., konvencionalnog ženskog imena Rakle), zacijelo zato da bi gledalac pjesmu mogao prepoznati kao sastavak određenoga tipa (najčešće ljubavnog), i da bi prizvao u pamet kontekst u kojemu se ona uopće može pojaviti. Drugo, tako da tu tradiciju na stanovit način negiraju, da se, naime, koriste gledateljevim znanjem o stupnju poznatosti, banalnosti ili istrošenosti nekih pjesničkih postupaka, pa da onda iz toga izbijaju komične efekte. Isto vrijedi i za stil: i on se prihvaća iz tradicije ondje gdje se želi samo naznačiti tip odnosno žanr pjesme, a parodira ondje gdje se želi na njemu izgraditi komični efekt.

Dramaturška funkcija upotrijebljenih stihova izravno proizlazi iz činjenice da se kao njihovi autori pojavljuju likovi komada. Pri tome nije toliko važna relacija između položaja lika u komadu i stiha koji on upo-

trebljava, koliko relacija između funkcije lika u komadu i odnosa stiha prema tradicijskome fundusu hrvatske književnosti. Ne biva, naime, da važniji likovi upotrebljavaju jedne stihove a sporedni druge, niti da ozbiljni likovi imaju jedne, a komični druge metričke uzorke, nego biva da se kod ozbiljnih likova materijal iz tradicije pojavljuje u neutralnome vidu, a kod komičnih u parodijskome. To je osobito važno zbog već naglašene činjenice da se u tome pogledu adaptacije odnose prema originalu sasvim slobodno.

Prisjetimo li se, naime, još jednom da temeljne podtipove ove skupine čine govoreni odnosno improvizirani stih na jednoj strani, a pisani, odnosno recitirani na drugoj, biva nam jasnije i dramaturško funkcioniranje takvih stihova. Govoreni, improvizirani stihovi, koje najčešće izriče njihov autor, dovode se u kontekstu djela prirodno u vezu s kategorijom vještine: netko je spretan u sastavljanju stihova, pa ih može zgodno upotrijebiti i za postizavanje konkretnih svrha. Pisani i recitirani stih, pak, dovodi se najčešće u vezu s kategorijom umjetnosti: tu sastavljač stihova očekuje pohvalu zbog same činjenice da se bavi književnošću. U prvome slučaju stihovi su nešto lijepo i poželjno zbog svoje upotrebljivosti; u drugome slučaju, stih je nešto vrijedno zbog položaja što ga književnost zauzima u društvenome sustavu vrednota. Zbog toga govoreni i improvizirani stihovi stoje u službi neposrednih scenskih efekata: oni treba bilo da odmah stvore komični učinak, bilo, opet, da razbiju monotoniju razgovora u prozi. Stihovi druge podgrupe, pisani i recitirani, pak, služe karakterizaciji lika: budući da on mnogo od njih očekuje, oni onda za ljubljenika prikazuju kao osobito strasnog, ili smiješnoga pjesmotvorca kao osobito komičnog.

I po tome se, međutim, ovi stihovi nalaze u jakoj relaciji prema tradiciji. U njoj, naime, ne izostaju primjeri u kojima je dramaturška funkcija upotrijebljenih stihova veoma slična onoj koju nalazimo ovdje. Ima, osobito u baroknoj našoj književnosti, djelâ u kojima posebni tip stiha ostvaruje osobite efekte. Tako je u baroknim idilama i eklogama gdje satiri improviziraju stihove natječući se u pjevanju, najčešće nespretno; ima toga u Đurđevića, u Gundulićevoj *Dubravci*, a na nečemu sličnom inzistiraju i barokne komične poeme.¹³ S druge strane, ima i primjera gdje likovi sastavljaju ljubavne stihove nastojeći se afirmirati kao pjesnici; najpoznatiji je primjer Držićev Grizula.

Uočavajući dobro dramaturšku funkciju komičnih stihova u Molièrea, prerađivač je, dakle, bio najvjerniji upravo ondje gdje je najjače odstupio

od originala, jer je iz domaće tradicije uzeo one stihove koji u preradbi mogu igrati onu istu ulogu koje u originalu igraju neki drugi stihovi. Stih je, tako, postao značajnim sredstvom uvođenja Molièreova djela u obzor domaće književne svijesti.

5

Poseban, veoma zanimljiv uzorak versificiranog teksta nalazimo na samo jednome mjestu u dubrovačkim preradbama Molièrea, u Šeni drugoj Ata trećega komedije *Nauk od žena*.¹⁴ U tome komadu središnji je komični lik trgovac Lambro, postariji čovjek koji, u strahu da ne postane rogonjom, uzima mnogo mlađu ženu, Anicu, odlučivši da je sam odgoji tako da ga ona nikada ne prevari, uvjeren da se vjernost žene jedino na taj način i može steći; razumije se da postiže suprotno od onoga što želi. Trudeći se oko ostvarenja svoje nakane, on diljem komada daje Anici moralne pouke, pa tako i scena o kojoj je ovdje riječ započinje dugim Lambrovim monologom o tome kako se časna supruga ima ponašati. Na tome mjestu Lambro odlučuje i slikovitije predložiti svoje pouke, pa daje Anici da naglas čita versificirane naputke o ženskome moralu. Njegov monolog završava riječima: »I evo ovdje u mene u špagu jednoga rukopisa jako potrebna koji će te naučit što je držana jedna žena. Ne znam ko je ovo učinio, ma kogod je, valja da je bila koja jako dobra duša; hoću da ti ovo bude sama zabava. Neka vidim malo hoćeš li dobro prolegat.« Tekst je vjeran prijevod Molièreeve replike. Nato Anica uzimlje tekst i počinje ga čitati (u didaskaliji se naznačuje: »lega«).

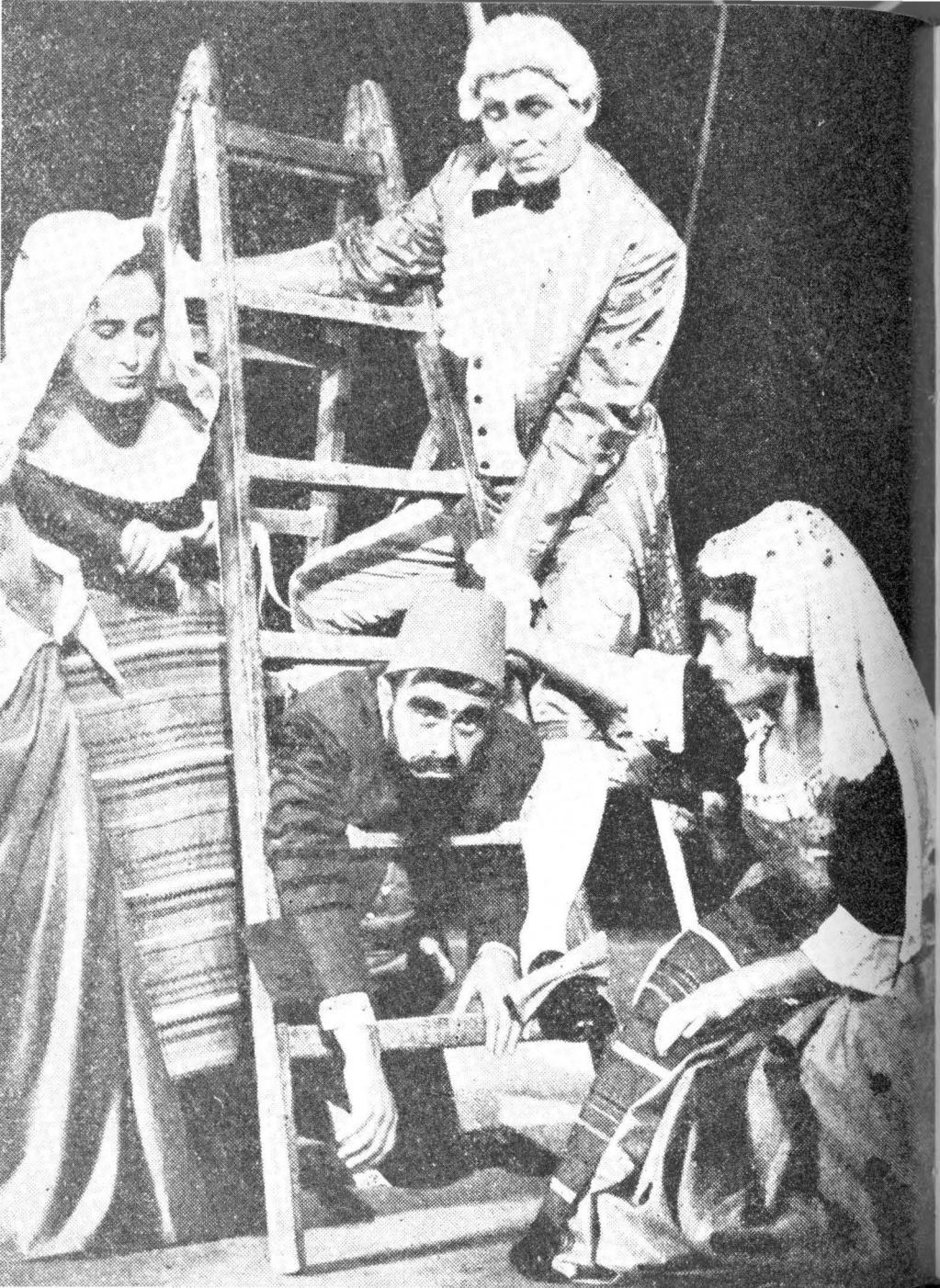
Versificirani tekst sastoji se od devet strofa, a prethodi mu naslov »Nauk više udadbe aliti Zadržanje od žene udate s onijem što ima djelovat svaki dan«. Strofe su osmeračke sestine *ababcc*. Tekst govori uglavnom o onome što žena ne smije činiti: da se ne smije šminkati, očijukati, zanimati se za druge muškarce, baviti se književnim radom, brigom oko posjeda itd., a samo je jedna strofa u cjelini posvećena onome što žena svakako treba da čini, i to ona u kojoj se veli kako treba da bude poslušna svome mužu.

Po svojoj funkciji tekst je dosta dobro uklopljen u sadržaj komada, on se logično nadovezuje na ono što mu prethodi i slijedi, pa je i dramaturški funkcionalan, premda ne donosi bitno novih informacija, osim što ilustrira smiješna Lambrova nastojanja: već u vrijeme kad se tekst prezentira, gledaocu mora biti jasno da se Anica ne drži onako kako to pjesma preporučuje.

Sadržaj tih stihova prilično je vjerna reprodukcija onoga što se kaže u originalu. Može se, međutim, sa znatnom mjerom sigurnosti, tvrditi kako takav tip teksta nije dubrovačkoj publici posve nov; zacijelo bi se našlo dosta pouka koje su kružile u rukopisu o toj, a i o drugim temama. To su ipak bili tekstovi pučkoga karaktera; ima, međutim, i jedan izrazito književni, a zacijelo vrlo poznat i popularan žanr u kojemu se misli o ženskome ponašanju i njegovoj važnosti redovito ponavljaju. To je žanr barokne religiozne poeme. Prerađivaču Molièrea, a i njegovoj publici, zacijelo su bila poznata u najmanju ruku dva takva djela: Gundulićeve *Suze sina razmetnoga* i *Uzdasi Mandaljene pokornice* Ignjata Đurđevića, koji je, uostalom, bio umro tek nedavno. U obje poeme pojavljuje se motiv ženskoga moralnog habitusa i javnog ponašanja, pa i posebni dijelovi posvećeni kićenju, držanju na ulici, odnosu prema muškarcima itd. Sina razmetnoga, naime, upravo je i upropastila žena koja se ponašala suprotno idealu koji je naznačen u Lambrovu rukopisu, a Đurđevićeva je Mandaljena neko vrijeme i sama naopako živjela, opet kršeći baš pravila lijepoga ponašanja: opisano je njeno kićenje, držanje u crkvi, oćijukanje i niz drugih situacija. Sadržaj stihova u originalu, tako, sigurno priziva u svijest prerađivača i u svijest publike sasvim određena djela iz domaće tradicije.

I doista, to snažno utječe na stih i stil koji su u preradbi upotrijebljeni. I Gundulićev i Đurđevićev spjev, naime, pisani su upravo u sestinama i to baš s rimom *ababcc*, koje u Molièrea nema. Našega je prerađivača, dakle, sličnost sadržaja s nekim aspektima tradicije ponukala da iz tradicije uzme i strofu kojom će na ovakvom mjestu Molièrea adaptirati. On, očito upravo taj oblik smatra najprimjerenijim takvome sadržaju, smatrajući, sasvim ispravno, da je i Molière uzeo oblik slične poznatosti i slične vezanosti uz pjesmu određenoga tipa. Da se ta veza oblika i sadržaja smatra u nas u XVIII stoljeću posve prirodnom, pokazuje i činjenica da se o toj temi javljaju dva spjeva, Ivana Ivaniševića i Marka Arnerića, koji oba govore o ženskoj prirodi i ponašanju, jedan napadajući





žene, a drugi braneći ih i opravdavajući, a i jedan i drugi upotrebljavaju upravo strofu *ababcc*, također osmeračku.¹⁵

Status rukopisa iz kojega se stihovi čitaju nije, tako, isti u originalu i u preradbi: u originalu je, budući da mu se ne zna autor, tek pučka priručna i poučna literatura; u preradbi, on igra ulogu dobre, tradicijom posvećene literature.

6

Stihove na narodnu nalazimo također na samo jednome mjestu, naime u Šeni drugoj Prvoga ata *Mizantropa*.¹⁶ I tu, međutim, oni interferiraju s dvije druge upotrebe stiha, naime sa stihovima kojima je autor neki od likova, i sa stihovima koji se citiraju kao nedvojbena dio umjetničke književnosti. U toj sceni razgovaraju Džono i Maro; ovaj posljednji moli Džona da procijeni *madrigô* što ga je on upravo sastavio. Taj se madrigal sastoji od šest dvostruko rimovanih dvanaesteraca i dvaju sedmeraca s muškim dočekom, zapravo katalektičkih osmeraca. Džono nije zadovoljan tim sastavkom, prije svega zato što mu se čini da Maro ne zna dobro jezika na kojemu je uzeo pisati. (»Stavljate se komponjavat naški, a ne umijete ni govorit naški.«) Uz to, njemu se čini da ni poetski domet te pjesme nipošto ne zadovoljava jer je neprirodna i nategnuta (»što stucaš, putiš i rutiš?«). Nakon toga dodaje: »...rđa me ubila ako nije bolja ona popijevkinja bosanska, nu poslušaj kako govori, koliko je naturalija, slađa i ljepša«. Tada Džono izgovara stihove koji nas ovdje zanimaju; ima ih devet, i u njima se govori o tome kako neki zaljubljenik ne bi odustao od svoje ljubavi ni da mu car ponudi vlast nad glavnim gradom.

Dvije stvari privlače pažnju kod tih stihova. Prvo, oni u okviru komada treba da posluže kao ekvivalent Molièreovim stihovima u kojima je sadržaj veoma sličan, samo se kralj zove Henri, djevojka o kojoj je riječ nije imenovana, a grad nad kojim se zaljubljeniku nudi vlast jest Pariz. U dubrovačkoj verziji car je Osman, grad Carigrad, a djevojka se zove Asan-bula. Molièreovi su stihovi sedmerci i peterci, dok su u preradbi stihovi duži. Upravo je to drugi element na koji treba obratiti pažnju.

Većina stihova, naime, svi osim prva dva, deseterci su i to s cezurom iza četvrtoga sloga. U većini se čak poštuje i kvantitativna klauzula; inače stihovi su parno rimovani. Taj se stih očito mora razumjeti kao imitacija narodnoga epskog deseterca, jer se u okviru komada i želi reći kako je to izvorna narodna pjesma. Ona to, zbog već pobrojanih razloga, nije sasvim po svojoj metrici, premda zacijelo jest po motivu. Svakako se radi o intervenciji zapisivača. Naime, Mirko Deanović u svome predgovoru izdanju preradbi u SPH citira ove stihove, napominjući kako je Đuro Matijašević još 1697. počeo skupljati narodne pjesme, a slijedili su ga Ivo Aletini, Jozo Betondić, Ivan Marija Matijašević i drugi.¹⁷ Tako je karakter deseterca u preradbi zacijelo plod onoga što prerađivač o desetercu znade na osnovi takvih sakupljenih stihova; taj stih, inače, njemu nije prirodan medij izražavanja, što se vidi po prvim dvama stihovima, koji nisu deseterci. Prvi od njih glasi »Ej, da mi reče Osman, carska glava«, a drugi »Bit ćeš gospodar svemu Carigradu«. Na prvi je pogled jasno da su to jedanaesterci, i to veoma slični onima kojima danas prevodimo talijanske hendekasilabe. Jampski je jedanaesterac, reklo bi se, prerađivaču u uhu; u njegovoj svijesti on se dobro razlikuje od tradicionalnoga našeg dvanaesterca, ali ne i od njemu slabije poznatog deseterca narodnog, pa zato i dolazi do ovoga miješanja.

To odstupanje, međutim, i nije bitno, budući da ostali stihovi jasno pokazuju što se njima željelo postići; uvođenje narodnoga stiha, naime, dobro odaje veliku prerađivačevu književnu kulturu. Molière, naime, ima veoma stare i veoma poznate narodne stihove, koji su suprotstavljeni stihovima koji bi u svim elementima željeli biti umjetnički i konvencionalni. Poriijeklo je narodnih stihova zacijelo gradsko. Morajući transponirati tu situaciju, prerađivač se našao pred potrebom da sučeli dva književna standarda, pri čemu će prividno niži i jednostavniji među njima (narodni) biti kao realizacija bolji od tobože umjetničkoga i konvencionalnog. On je vrlo dobro osjetio da ne može uzeti dubrovačku gradsku pučku pjesmu, budući da se ona već tada našla pod utjecajem vladajućega književnog standarda umjetničkoga, pa se ne bi dovoljno jasno mogla uočiti njezina temeljna (reklo bi se: poetička) različitost od Marovih nazovi umjetničkih stihova. Stihovi narodne pjesme tako su mu se nametnuli kao drugi dovoljno poznat, a posve različit standard. Najprije se, tako, pojavila metrička slika narodne pjesme, a onda je to povuklo za sobom i niz sadržajnih elemenata kao što je smještanje radnje pjesme

unutar granica turske carevine, adekvatna imena itd. Situacija iz originala tako je prenijeta adekvatno, a istodobno je praktički savršeno lokalizirana.

Na taj način dubrovački je adaptator Molièrea riješio — zacijelo, nesvjesno — na praktičan način jedan od temeljnih problema stihovnoga prevođenja, naime problem ekvivalenata: potpuno je odnemario metar originala, ali je pronašao stih koji mu je po svojim izvantekstovnim vezama sasvim ekvivalentan.

7

Jednu skupinu stihova potrebno je ovdje samo registrirati, bilježeći tek njezinu dramaturšku funkciju; riječ je o stihovima na talijanskome jeziku. Oni su uglavnom preuzeti izravno iz originala, uz mjestimične neznatne modifikacije koje ne mijenjaju bitno njihov smisao. Ti stihovi, međutim, u preradbama stupaju u zanimljive odnose, na jednoj strani prema ostalim stihovima, a na drugoj prema replikama u prozi. Riječ je opet o situacijama kad je original u stihu a preradba u prozi, pa upotreba stiha u adaptaciji znači nešto drugo nego upotreba stiha u originalu.

Prvi takav slučaj nalazimo u komediji *Vukašin aliti Ljubav pitur*,¹⁸ u Osmoj šeni njezina Prvog ata. U prizoru sudjeluju Koštica, četiri skjave i Vukašin. Najprije Koštica pjeva (to se u didaskaliji naglašava) na hrvatskome četiri osmeračka katrena *abab* ljubavnoga sadržaja, a skjave na talijanskome izvode šesteračku strofu od 11 stihova s parnom rimom; nato se Koštica javlja četirima katrenima, pa skjave istom svojom strofom koja je zapravo zagovaranje kupca. Javlja se onda Vukašin jednom osmeračkom strofom na hrvatskom, da bi skjave ponovo otpjevale još jednu strofu od 5 stihova iste intonacije i istoga sadržaja kao i prije. Scena ima karakter intermedija i ne nosi izrazitije dramaturške ni informativne vrijednosti; dinamičko u njoj sadržano je u proznome tekstu koji za stihovima slijedi u okviru istoga prizora.

Talijanske stihove nalazimo opet u Desetoj i Jedanaestoj šeni Prvoga ata *Jovadina*,¹⁹ gdje Vice i Mato, mužici, »smiješno obučeni od liječnika, za kojijem idu osam barbijera, pjevaju ove riječi priko kojijeh udara nekolicu rebekina, viola i oboeta«. U Desetoj šeni dolaze tri strofe u

kojima se govori kako je veselje najbolji lijek protiv bolesti, a u Jedanaestoj jedna strofa sličnoga sadržaja. U oba slučaja stihovi nemaju druge svrhe do da istaknu smiješnost glavnoga lika s kojim se muzičari šale izvodeći usput i neku vrstu pantomime. U istoj komediji, u Šeni jedanaestoj Drugoga ata, sudjeluju Marko i Frano, parci, »jedan od kojih govori veoma polako, a drugi veoma prešno«. Marko izgovara jedan osmerački distih na hrvatskome, a Frano najprije šest stihova na talijanskom (peterci), a zatim nastavlja hrvatski i u osmercu. Riječ je u obje replike o tome kako se ne valja ženiti; intonacija je komična. Svrha ove scene slična je svrsi one ranije opisanog prizora.

U *Iliji Kuljašu*,²⁰ u Šeni sedmoj Ata trećega, Pulcinella izgovara tri talijanske strofe bez mnogo značenja; njihova svrha, uostalom, i jest da zaslijepe Iliju. Zanimljivo je da je i njegovo ime ušlo u te stihove, kao *Kuljašina*, da bi se rimalo s *mattina*, kao što je u originalu *Giourдина*. Funkcija je slična kao i u već opisanim scenama; još se jednom talijanska strofa javlja u sceni koja slijedi neposredno za ovom, opet s istom svrhom.

Već je rečeno da odnos ovih stihova prema kontekstu nije isti kao u originalu. U prerađama se, naime, te scene pojavljuju kao izrazitije izdvojene iz konteksta i jače obilježene svojom posebnosti, jer su unutar teksta koji je sav u prozi. To važi i za slučajeve gdje je i original u prozi: naime, značenje upotrebe proze u scenskome djelu nije jednako u Molièreovoj Francuskoj i u Dubrovniku XVIII stoljeća. U Francuskoj je upotreba proze izrazitije žanrovski obilježena (jer je većina klasicističkih scenskih djela u stihu), dok u Dubrovniku te relacije nema. Uz to, ni upotreba talijanskoga jezika ne znači u oba slučaja isto. U Dubrovniku se tada mnogo govori i piše talijanski (pa je i govor ovih komedija prepun kolokvijalnih talijanizama), te upotreba kakvu ovdje nalazimo upućuje na socijalni status i stupanj kulture onih koji stihove izgovaraju; u Francuskoj Molièreova vremena pak talijanski jezik stvara jači dojam egzotike i izrazitije je vezan za kazališni ambijent, jer je talijansko kazalište tada u modi.

Из toga je lako moguće zaključiti kako adaptatoru tu nije bilo toliko stalo do ujednačavanja položaja stihova prema tradiciji s obzirom na original, do ponašanja, koliko do dviju drugih svrha: do postizanja komičnoga efekta i do sučeljavanja dviju tradicija, dvaju različitih pjesničkih standarda. A za oboje su mogli dobro poslužiti i stihovi preuzeti izravno iz originala.

Opisane i sistematizirane — pa makar i provizorno kao što je to ovdje slučaj — različite upotrebe stiha u dubrovačkim preradbama Molièrea nameću najmanje dva nedvojbeno zaključka. Prvi, općenitiji, mogao bi glasiti: uloga stihova u tim komadima veća je nego što bi se na prvi pogled moglo učiniti na osnovi njihove kvantitativne zastupljenosti ili čak umjetničke vrijednosti. Drugi, posebniji zaključak, ujedno je i važniji: nivo versificiranih elemenata tih djela bio je također predmet adaptacije; kao što su svi drugi aspekti Molièreovih djela »ponašeni«, tako je i stih doživio značajne intervencije prerađivača-prevodilaca. Ostaje nam sada da se upitamo o svrhama što ih tako adaptirani stih uopće obavlja kao element veze dviju tradicija, one iz koje se prevodi i one u koju se djelo prenosi.

1) Nakon svega što smo dosada zapazili, jasno je da se naši adaptatori nisu odlučili na prevođenje Molièrea u stihu ne zbog toga što bi nedovoljno poštovali original, nego zato što su veoma poštovali vlastitu književnu tradiciju. U toj tradiciji, naime, komedija u stihu nije na relevantan način prisutna, dok Molière, podvrgavajući se klasicističkim mjerilima, najčešće rabi aleksandrinac. U nas se, naime, u stihu pišu pastore, melodrame, pa i pokladne igre, ali stihovana komedija iz građanskog života nije nakon Nalješkovića nešto uobičajeno. Tako adaptatori, i da su htjeli, nisu mogli prevoditi Molièrea u stihu, jer bi to njihovoj publici bilo teško prihvatljivo; stih, već kao činjenica, nosi u njihovom obzoru suviše složene implikacije. Zato se on u tim adaptacijama pojavljuje u onim pasażima u kojima i tradicija potvrđuje i dopušta upotrebu stiha (u intermedijima i sl.). Tako stih, onda kad se pojavi, uvijek ima i neko dodatno značenje, uspostavlja odnos prema nekoj od dimenzija tradicije u koju se djelo prenosi.

2) Stih uspostavlja vezu originalnoga predloška, odnosno, najčešće, njegova sadržaja, sa žanrovima hrvatske književnosti. Točnije, on taj sadržaj predloška pretače u neki već otprije poznati žanr, ili čini da on bude dovoljno blizak tome žanru kako bi dubrovačkoj publici bio razumljiv. Takav je slučaj s komadom *Psike*, gdje se tekst, upravo zbog načina na koji je upotrijebljen stih odnosno strofa, dovodi u vezu sa žanrom melodrame i scenskom aktivnošću koja je za melodramu u nas slijedila. Upra-

vo zbog toga *Psike* i jest komad koji je bilo moguće u cjelini prevesti stihovima: ona je tragedija, a za tragediju, odnosno melodramu, domaća tradicija stih i propisuje.

3) S time je u vezi i slijedeća uloga upotrebe stiha u ovim adaptacijama. On, naime, dovodi originalni predložak u relaciju s pojedinačnim konvencijama nekoga scenskog žanra u hrvatskoj književnosti. Tako se pjevane scene djela u prozi ustrojavaju upravo na onaj način na koji su slične scene načinjene u već znanim tekstovima, najviše u melodrami. Budući da je i tu riječ o statičkim motivima, o ilustraciji glavne radnje, onda je logično da se takve scene nadovežu na tradiciju i u upotrebi stiha, strofe i drugih metričkih elemenata, te u načinu njihova kombiniranja, kao i u stilu.

4) P'repjevani stihovi, njihove metričke i stilske osobine, uspostavlja ju i vezu s nešto općenitijom dimenzijom standarda hrvatske književnosti, naime s pojmom literarnosti. Riječ je tu o stihovima kojima je autor neki od likova, obično s literarnim ambicijama. Molièreov predložak tu jasno određuje situaciju: potrebno je stihovima dati one karakteristike koje su najopćenitije literarne, a istodobno pokazati istrošenost konvencija koje su u njima na djelu. Adaptator je logično tražio ekvivalente oslanjajući se na poznavanje vlastite književnosti i njenih najrasprostranjenijih osobina s jedne strane (npr. upotreba dvostruko rimovanoga dvanaesterca), i na reprodukciju onih njenih postupaka koji se u Dubrovniku tada već smatraju nadmašenima (npr. marinistički stil). U tome se adaptatori nisu mogli oslanjati na original, i upravo se tu stih pokazao ne samo kao izvorište komičnoga, nego i kao instrument odnosa prema vlastitoj književnoj tradiciji i suvremenoj situaciji.

5) Stih, doista, postaje i instrumentom odnosa prema domaćoj književnoj tradiciji u cjelini, s onim njenim dimenzijama za koje se smatra da imaju trajnu vrijednost. Stihovi koji se citiraju u *Nauku od žena* upravo svojim osobinama i strofičkom organizacijom upućuju najprije na vezu oblika i sadržaja koji je uspostavila tradicija (strofa *ababcc* za pjesmu o ženskome moralu), a onda i na neki odnos prema tekovinama te tradicije. Na taj način adaptatori implicitno pokazuju književnu samosvijest (i sama je adaptacija izraz te samosvijesti), ali i sposobnost identificiranja onih formalnih elemenata koji su eminentan dio domaće tradicije.

6) Ta svijest na djelu je i ondje gdje stih postaje instrumentom suprotstavljanja različitih književnih standarda koji postoje na hrvatskom

jeziku u ono doba. Ondje gdje su upotrijebljeni stihovi na narodnu, original je postavio težak, a nezaobilazan zadatak suprotstavljanja literarnoga i subliterarnog standarda; premda mu stih toga drugog standarda (deseterac) nije prirodan medij izražavanja, adaptator je izabrao pravi put. Stih je tu najjači instrument toga suprotstavljanja, premda nije sam sebi dovoljan, nego mu moraju pomoći stil, sadržaj i drugi elementi. Nešto slično vrijedi i za ona mjesta gdje su upotrijebljeni stihovi na talijanskome: i ondje se suprotstavljaju dva, dubrovačkoj publici gotovo podjednako poznata, književna odnosno podknjiževna standarda.

Na osnovi svega što je rečeno može se zaključiti da stih u ovim adaptacijama zapravo obavlja dvije temeljne funkcije. Prvo, on istupa kao medij uvođenja originalnoga teksta u obzor domaće književne svijesti, i to na dva načina: tako da pretače original u stihove karakteristične za hrvatsku književnost, i tako da dovodi stih kao činjenicu u odnose prema kontekstu karakteristične za scenske žanrove hrvatske književnosti. Drugo, stih je i medij autorskoga odnosa adaptatora prema izvorniku, opet na dva načina: tako da svojom vezanošću za domaću tradiciju prešućuje i potiskuje original, i tako da ga, poštujući njegov tekst i duh, afirmira, obogaćujući njime vlastitu književnost.

Po stihu se, tako, možda i bolje nego po drugim elementima ovih adaptacija, vidi dvoje. Vidi se, najprije, u kojoj su mjeri bile složene sve one operacije koje je valjalo izvesti da bi se Molière adaptirao, ponašao i bez ostatka uveo u hrvatsku književnost. Vidi se, osim toga, kolike su u tome smislu bile mogućnosti adaptatora i kolike su bile mogućnosti onoga književnog standarda u koji se original adaptacijama uvodio. Adaptatori nisu bili veliki umjetnici, ali je književnost na kojoj su odgojeni ponudila gotove instrumente za sve radnje koje su morali obaviti, od jezika i stila do metrike i scenskih konvencija. Raspoložujući pravim ekvivalentima za sve aspekte izvornika, ta je književnost i tako velikoga autora kao što je Molière razmjerno lako prihvatila kao u potpunosti svojega pisca.

BILJEŠKE

¹ V. npr.: Tomo Matić, »Molièreove komedije u Dubrovniku«, Rad JAZU 166, Zagreb 1907; Petar Kolendić, *Iz starog Dubrovnika*, Beograd 1964; Mirko Deanović, »Molière à Raguse au XVIII^e siècle«, Rev. Litt comparée 28, 1954, itd.

² *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, priredio Mirko Deanović, sv. 1 SPH XXXVI, Zagreb 1972; sv. 2, Zagreb 1973; svi daljnji navodi iz toga su izdanja: rimska brojka označuje svezak, a arapska stranicu; *Psike* počinje na 205. stranici I sveska (I, 205).

³ Tako drži Mirko Deanović u svome Predgovoru izdanju Molièrea u SPH (I, 9).

⁴ *Les grands écrivains de la France*, Molière, Tome VIII, str. 271, Paris 1923.

⁵ U Gundulića npr. u *Arijadni* i *Prozerpini ugrabljenoj*, a u Palmotića u *Atalanti* i *Došastju od Enee k Ankizu, njegovu ocu*.

⁶ U varijanti 8+6 nalazimo četrnaesterac u pjesmama 572. i 573. Ranjina zbornika (obje na narodnu; v. SPH II, priredio Milan Rešetar, Zagreb 1937), a također i u jednoj pjesmi Džore Držića od samo dva stiha u njegovim *Pjesnima ljuvenim* (SPH XXX, priredio Josip Hamm, Zagreb 1965); ipak, s obzirom na to da je ovdje kombiniran s prilično nesvakidašnjim trinaester-cem, četrnaesterac bi u ovome komadu mogao biti i novijega postanka, premda opet domaćeg podrijetla.

⁷ Tako se pjevani dijelovi melodrame jasno razlikuju od govorenih u već spomenutim Gundulićevim djelima *Arijadni* i *Prozerpini*, te u Palmotićevoj *Atalanti* i *Došastju*, dok je metrička ujednačenost karakteristična npr. za *Pavlinira* i druge Palmotićeve melodrame iz zrelijega razdoblja.

⁸ SPH; I, 227.

⁹ Molière, Tome IV, str. 129.

¹⁰ II, 309.

¹¹ II, 261.

¹² II, 277.

¹³ V. npr. *Eklogu VII*, nazvanu još i *Satiri* Ignjata Đurđevića (*Djela Ignjacija Džordži*, priredio Milan Rešetar, SPH XXIV, Zagreb 1918), gdje se Vučaj i Medan natječu u pripijevanju kojemu nisu vični; ili sličnu scenu iz Gundulićeve *Dubravke*, ili opet *Suze Marunkove* Ignjata Đurđevića u već spomenutoe izdanju.

¹⁴ I, 141.

¹⁵ Ivaniševićev spjev *Od privare i zle naravi ženske* stariji je i stoji u očiglednoj vezi s Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*; Arneričevo djelo zove se *Opravljanje dobrih žena* i predstavlja polemiku s Ivaniševićem, te su spjevovi zajedno i tiskani u mletačkome izdanju Arneričevog pjesmotvora 1802.

¹⁶ I, 359.

¹⁷ I, 15.

¹⁸ II, 5.

¹⁹ II, 139.

²⁰ II, 173.