

Reprezentacija žena i (ženskih) rodnih uloga

Lada ČALE FELDMAN

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 6. 4. 2018.

Žene pametne

Jela: Znaš koja je najbolja? Smijati se.
Anica: Tako najbolje; sad si pametna.¹

Sintagma iz naslova kojom se ističe žensko pametovanje ne odnosi se ovdje isključivo na identični sklop riječi koji identificira dubrovačku preradbu Molièreove komedije *Učene žene*, jer ćemo se njome pozabaviti tek na kraju rasprave, nego služi kao zajednički imenitelj šireg obuhvata svih moćnih žena što su se preko komediografova izvornoga opusa i njegove *frančezarijske* varijante uspjele naseliti na dubrovačku pozornicu i ući u lokalni imaginarij, ako već ne i izravno utjecati na pragmatičke okolnosti rodne politike kakvu je u prvoj polovici 18. stoljeća provodila i u tome pogledu izrazito konzervativno nastrojena Republika. Dovoljno je, primjerice, pogledati iznimno raznoliko predočenu situaciju “ženâ u svakodnevicu Dubrovnika (1600–1815)” u knjizi Slavice Stojan *Vjerenice i nevjernice* (Stojan, 2003) da se uvjerimo kolikim je argumentima moguće potkrijepiti sud o dubrovačkoj strogosti. Istraživačici se neprijeporna rigidnost Republike, ublažena doduše “popuštanjem patrijarhalne stege krajem 18. stoljeća” (*ibid.* 337), s pravom doimala intrigantnom u svjetlu historiografske literature i njezinih interesa za alternativne odvojke europske povijesti, u okviru koje je Stojan poduzela svoje komparativne uvide. Osamnaesto stoljeće u Europi – osobito u Italiji, s kojom je Dubrovnik zasigurno najintenzivnije komunicirao – uvriježeno naime slovi kao “stoljeće žena”, odnosno barem intenzivna buđenja slobodarskih nauma u

pogledu njihove odgojno-obrazovne, pravne, ekonomske, statusne i običajne emancipacije, pa je i Dubrovnik valjalo smjestiti na tu kartu, makar i kao primjer prilična otpora spomenutim strujanjima (usp. Messbarger, 2002. i Stojan, 2003: 338).

Kako se nadaje iz bogato razrađene socijalne i vrijednosne stratifikacije što je Stojan nudi, razmatrajući puni raspon ženskih kolektivnih i osobnih, klasnih i bračnih, duhovnih i tjelesnih iskustava, te baveći se nizom socijalnih i profesionalnih ženskih identiteta – od sluškinja, krčmarica, mljekarica, krojačica, pralja i dojilja do bogatijih pučanki i plemkinja, od djevoja i ostavljenih vjerenica do udanih žena, trudnica i udovica, od opipljivih do fantastičnih, vilenjačkih ženskih spodoba – a tako i jezičnih uporaba, od ženskih retoričkih praksi do trpnje mizogine retorike, i Dubrovnik je u vrijeme kada su dramske *frančezarije* zaživjele u privatnim kućama i na pozornici u Orsanu bio kao kultura poprište sukoba raznolikih perspektiva i diskurzivnih intervencija u kojima su žene na ovaj ili onaj način uzimale udjela. I sam je Grad, nadalje, kako ishodi iz autoričnih arhivskih nalaza, figurirao kao kamena pozornica prizora koji su nerijetko ipak protuslovili dominantnom kodeksu ženske “skladnosti”, ovjekovječivši i prečesto svoje junake i junakinje zbog tih izgreda i u sudskim zapisnicima, koji danas ostaju rječita svjedočanstva o tome što je u ono vrijeme bila rodna norma, a onda i što je moglo figurirati kao njezin protu-diskurs.

Imajući dakle na umu opisanu složenost dubrovačke situacije, nakanila sam ovdje preispitati brojne dosadašnje istraživačke sudove kako su dubrovačke preradbe Molièrea znatan dio svojih lokalizacijskih modifikacija provele ne samo kako bi izvornike prijevodnim iznalcima priključile lokalnoj književnoj, dramskoj i kazališno-izvedbenoj tradiciji, nego i zbog toga što su bile uvjetovane znatno različitim rodnim kodifikacijama ambijenta u koji su se komedije preselile i u kojima su morale ostvariti neometani komunikacijski, mimetički, odnosno, prije svega, komični učinak. Tako već i Batušić u svojoj *Povijesti*

¹ *Motto* je navod završnih replika drugog prizora prvog čina *Žena pametnih*, dakle dubrovačkog prijevoda, odnosno preinake, Molièreovih *Les femmes savantes* – uistinu, preinake, jer tih dviju replika u francuskom izvorniku nema. Napominjem da će se u tekstu uvijek navoditi brojevi činova i prizora te stranice iz izdanja *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija* što ga je 1972. priredio Mirko Deanović u ediciji *Stari pisci hrvatski*. Kada bude potrebno navesti citate prijevoda na standardni hrvatski književni jezik, navodit će se brojevi činova, prizora i stranice iz Disputovog izdanja Molièreovih *Izbranih komedija* u prijevodu Vladimira Gerića iz 2015.

hrvatskoga kazališta ne prezentira neutralno činjenicu da se među čak dvadeset i tri prevedene, odnosno prerađene komedije nisu uspjele uvrstiti *Smiješne precioze*, nego sudi kako je tu komediju bilo teško useliti u dubrovačke prilike “poradi njezinih specifičnih usko-pariških obilježja”, zbog kojih “ne bi ni prevedena pa niti lokalizirana mogla imati snažnijih odzvuka” (Batušić, 1976: 161), iako točno ne naznačuje o kojim je specifičnim obilježjima i “odzvucima” te jednočinke riječ. Nasuprot tome, već ovdje spomenutu preradbu naslovljenu *Žene pametne*, koja se dotiče podudarne problematike ženskih apetita u pitanjima književnosti i znanosti, isti povjesničar ipak drži “indikativnom za onodobno dubrovačko društvo” (*ibid.* 164), iako i opet ne saznajemo u kojemu smislu: znači li to da se Dubrovnik spomenutim apetitima jednako htio smijati koliko i francuska publika, jer su i u Gradu bili dovoljno rašireni, javni, ali i jednako neumjesni, ili da su mladi “vlasteličici” ipak raspolagali nekim kazališnim slobodama koje je dubrovačko društvo bilo kadro otpjeti, pod uvjetom da navuku ruho rugalice?² Dunja Fališevac jednako će kao indikativnu za dubrovačke prilike i njihove granice rodne doličnosti izdvojiti prije svega invektivu uperenu protiv “francEZarija i talijanarija” koje da nepotrebno truju djevojački duh (usp. Fališevac, 2007b: 317), što je citat iz dubrovačkog *Nauka od žena*, prijevodne verzije *Škole za žene*, komada koji nije ni slutio da će se i sam, izvan svojih nacionalnih granica, pretvoriti u takvo nepočudno štivo, iako bi i to Molièrea, da je mogao znati što će se s njegovim komedijama u Dubrovniku zbiti, zasigurno neizmerno zabavilo.

No upravo se istim tim citatom može ustvrditi i suprotno: impozantna prijevodno-preradbena zbirka Molièreovih komedija bila je možda značajan čimbenik u procesu koji je vodio do faze koja je pobudila kasnije zaključke kako je “patrijarhalna stega” donekle “popustila” pri kraju stoljeća. Da je međutim i dalje na (književno-kritičkoj) snazi uvjerenje o posvemašnjem raskoraku između izvornih i prijevodnih rodniH konstelacija – na temelju kojih onda valja suditi i o preinakama kao simptomima kulturnoga stanja koji o tom raskoraku svjedoče – pokazuje i studija Lade Muraj (2001). I u njoj se daje pročitati da su Dubrovniku bile strane “pojave precioznosti i

pedanterije [...] koje su snažno obilježile tadašnji pariški život, nadasve ova prva, razvivši se do feminističkog pokreta na tragu srednjovjekovne viteške tradicije koja je ženu stavljala u povlašten položaj.” Precioznost je prema autorici isticala “žensku osjećajnost i profinjenost”, ali i “pretjeranost koja proizlazi iz striktnog poštovanja forme nauštrb sadržaja”, odnosno sklonost “poeziji uglavnom posvećenoj formi, ali bez istinskog osjećaja i nadahnuća”, kao i odanost “skrbi za jezik” iz kojega precioze “protjeruju sve izraze s najmanjim prizvukom vulgarnosti” (*ibid.* 158). I Muraj misli da su zbog toga *Smiješne precioze* izostale u popisu preradbi, premda ustvrđuje da i u nekim prerađenim komedijama ima “takvih likova” (*ibid.* 159), preciznije, da se neki likovi nazivaju “preciozama” u izvorniku, pa ih dubrovačka adaptacija mora preinačiti u dionice neke publici bliže lokalne ženske društvene skupine. Primjer koji Muraj navodi tiče se i opet *Nauka od žena*, odnosno Lambrovog zgražanja nad time kako mu Anica drsko odgovara – u izvorniku, “poput precioze”, a u preradbi, poput neke stanovnice s dubrovačkih Pelina, dakle poput pripadnice najnižeg ženskog dubrovačkog soja iz kojega su se regrutirale i prostitutke, što je posve suprotno aristokratskom ili bogatom građanskom podrijetlu precioza, nekmoli njihovoj težnji platonskim ljubavnim razmjenama (o istom primjeru usp. i Čale Feldman, 2018: 302–303). Istina, i u *Suproč onijem koji su zabavili Nauk od žena*, to jest i u preradbi Molièreove *Kritike Škole za žene*, riječ “precioza” na jednome se mjestu također prevodi kao naprosto “smiješna”, dakle ishitrena, izvještačena ženska osoba (usp. *ibid.* 303), što se može doimati kao dodatna potvrda ne samo da nije bilo posebnoga naziva za eventualni pandan toj kulturnoj pojavi, nego i da se njoj bliskom pridavalo obilježje otklona od dubrovačke norme ženskog ponašanja koji je valjalo sankcionirati smijehom.

Valja nam ipak podsjetiti da *Smiješne precioze*, Molièreov rani pariški uspjeh (1659), prije svega uprizoruje odnos francuske provincije i Pariza, koji se u dubrovačkim prilagodbama najčešće zamjenjuje odnosom Bosne i Dubrovnika, a u nj je teško bilo kao značajku uklopiti eventualno izvještačeno oponašanje rafiniranih manira, književničkih aspiracija i udvaračkih očekivanja dubrovačkih vlasteoskih gospođa. Izvorni komad neprevediv je nadalje i zato što imenima svojih dviju junakinja, Cathos i Magdelon, izravno aludira na imena Catherine de Rambouillet i Madeleine de Scudéry, kao i na niz formulacija iz preciozne romaneskne produkcije koja je u Dubrovniku po svoj prilici bila nepoznata³, a ne samo zato

² Knjižnica Filozofskog fakulteta čuva primjerak neobjavljene magistarske radnje Vesne Čaušević (1985), koja se djelomice posvetila i analizi lokalizacijskih, aktualizacijskih i modifikacijskih aspekata te adaptacije. I Čaušević govori o “pretjerivanjima i nastranostima” ove “komedije naravi” kao “prepreci u transponiranju komedije u dubrovačku sredinu” (*ibid.* 42). Prema njoj, komedija prvenstveno govori o “nadriučnosti, o pomodarskoj težnji za naukom” (*ibid.*), koja se, shvaćamo li funkciju komedije kao “prepoznavanje situacija i društvenih tipova” (*ibid.* 48), morala u adaptaciji zamijeniti drugim “sadržajem” (*ibid.* 53) i podrediti primatu “intridge”, “zbog čega je njezina dubrovačka varijanta samo blijeda i oštećena slika originala” (*ibid.* 54), što je teza koja će se na samome kraju ove rasprave pokušati izložiti nijansiranijoj provjeri.

³ Prije svega se to odnosi na Madeleine de Scudéry i njezine višetomne romane *Veliki Kir* i *Klelija*. Bez obzira, međutim, na te konkretne književne tvorevine, preciozni kodeks koji su one inaugurirale izmjestio se iz svojeg ishodišta i ušao u usmenu salonsku kulturu, pa preko nje i u dio Molièreova opusa koji s njegovim poznavanjem očito računa.

što srodnog, neposredno društveno utjecajnog dubrovačkog ženskog stvaralaštva nije bilo, budući da je žensko pismo toga doba uglavnom pripadalo nabožnoj književnosti (Fališevac, *ibid.*). Iz toga međutim nipošto ne ishodi da je u Gradu s početka 18. stoljeća manjkalo naobraženih, načitanih i darovitih žena: u najmanju se ruku može govoriti o tome da je to vrijeme rasta obrazovnih ambicija, koje će dozreti krajem stoljeća, kako osobito impresivno i opet dokazuje Slavica Stojan, ne samo svojim sudom o tome kako “osamnaesto stoljeće i u Dubrovniku donosi svijest o tome da se ne smije zanemarivati naobrazba žena”, čak i kad su u pitanju “žene iz nižih društvenih slojeva” (Stojan, 2003: 338–339), nego i ranijom svojom monografijom posvećenom Mariji Giorgi Bona, njezinom salonu i posebno bogatoj knjižnici, opremljenoj gotovo svim relevantnim znanstvenim i književnim publikacijama, u kojoj je bilo čak i knjiga koje su u Republici u ono vrijeme bile zabranjene (usp. Stojan, 1996).

Upravo mi je zato – zbog tog rasta obrazovnih ambicija, kojemu je logiku i dinamiku nužno pripisati raznovrsnim kulturnim procesima i utjecajima – stalo istaći da se dubrovačkim preradbama Molièrea ovdje neću obratiti kako bih preko njihovih procedura lokalizacije prvenstveno uputila na neke fiksne i zapečaćene stvarne okolnosti dubrovačkog života. Književnim se osloncima za historiografske zaključke, uostalom, obilato u objema knjigama poslužila sama Stojan, iako dramske *frančezarije* ne kotiraju visoko na popisu dozvanih sočnih citata kojima autorica podupire pojedine aspekte ženskoga života u starome Dubrovniku.⁴ Nasuprot tome tipu argumentacije, valjalo bi razmotriti do koje mjere i tekstualni i kontekstualni pristup dubrovačkom adaptacijskom poduhvatu mora predmnijevati i neko *uzvratno djelovanje* adaptiranih tekstova na ambijent koji je Molièrea sebi prilagodio, vjerojatno jednako uživajući u prepoznavanju koliko i u provokativnim, a možda i stimulativnim odudaranjima od vlastitih uzusa, pa i, ili možda čak najviše, kada su posrijedi bili muško-ženski odnosi, prava i prijepori.

Premda je kritička recepcija Molièrea rodnu problematiku razmjerno rijetko stavljala u prvi plan svojih interpretacija i razmatranja⁵, ne bismo ni naj-

⁴ I kada se u knjizi dramske frančezarije dozivaju, kao primjerice u slučaju “kančilijerovih” pravnih naputaka o ženskom nasljeđivanju iz *Nauka od žena*, ne naznačuje se što je u citatu prijevod Molièrea, a što je dodatak ili preinaka koji bi svjedočili o lokalnim specifičnostima (usp. Stojan, 2003: 358).

⁵ *The Cambridge Companion to Molière* iz 2007. (ur. David Bradby) primjerice, fenomen precioznosti ne spominje niti jednom jedinom riječju. Nije puno bolje, barem kad je u pitanju feministička molierologija, niti u matičnoj Francuskoj, uz iznimku pojedinačnih članaka na koje ćemo se i ovdje kasnije pozivati, tako da je jedina cjelovita i sustavna studija o rodnoj problematici komediografova opusa koja se može istaknuti knjiga Roxanne Decker Lalande, *Intruders in the Play's World*, odnosno *Uljezi u svijetu igre* iz 1989, koja se međutim bavi tek odabranim kome-

manje pogriješili kada bismo ustvrdili da je riječ o jednom od središnjih interesa čitavoga komediografovog opusa. Fenomen precioznosti nametnuo je naime mikro-ritualne i retoričke oblike muško-ženskog ophođenja na koje se Molière intenzivno oslanjao čak i kada im se podsmjehivao. Dapače, prvenstvo cjelokupnog polja rodne politike što ga je precioznost promovirala same je njegove komade pretvorila u povode nastavku rodne debate u Francuskoj kasnog 17. i cijelog 18. stoljeća. Primjerice, tri slavne rasprave François Poullaina de la Barrea, *O jednakosti dvaju spolova* (1673), *O obrazovanju žena* (1674) i *O izvrsnosti muškaraca* (1675) napisane su upravo kao neposredna reakcija na iznimnu blagonaklonost prema inače uvijek kontroverznom komediografu koju su u publici izazvale Molièreove *Učene žene* (1672), doživljene kao kruna mizoginih argumenata (usp. Maistre Welch, 2002). Možda je stoga baš ovim povodom primjerenije razmotriti što se od Molièreovih rodno-političkih zavrzlama u *frančezarijama* djelatno očuvalo – katkad unatoč, katkad pak u sprezi s lokalizacijskim izmjenama – nego li ukazivati na referentni okvir koji je pišćeve domete navodno neizbježno potkresivao (usp. Fališevac, 2007a: 253–256). Dokazati da tome ipak nije uvijek bilo baš tako možda nije ni za koji drugi aspekt frančezarijske ostavštine toliko važno koliko upravo za sve Molièreove, odnosno dubrovački ponašene, “pametne žene”.

Precioznost, kako rekosmo, nije kulturna niša koja se u Molièrea, a onda ni u dobrom dijelu *frančezarija*, dade svesti isključivo na imenovanje afektiranih manira i likova, dakle na “pretjerivanje”, pa niti na žensku “osjećajnost” i “profinjenost”, ponajmanje na “striktno poštovanje forme nauštrbadržaja”, pogotovo definira li se taj sadržaj danas prevladanim leksikom nekog izvanvremenskog “istinskog osjećaja i nadahnuća”. Premda bi se precioznost teško mogla nazvati i anakronim nazivljem “feminističkoga pokreta”, posrijedi je prekretnička epizoda tzv. *Querelle des femmes* koja je već koje stoljeće prije podijelila ne samo muške i ženske duhove, nego i muške duhove među sobom.⁶ Procvat međutim precioznosti kao punopravna ženskog kodeksa ponašanja i govorenja – ali i društveno subverzivnijih pravila koja su imala ambiciju regulirati ženske i muške ingerencije i slobode u ljubavnom odnosu prije, za vrijeme i nakon braka, pa čak i izvan njega – pripisuje se otvaranju tzv. *chambre bleue*, salona već spomenute markize de Rambouillet koji je imao ambiciju uljuditi sirove manire dvora, kao i nastupu ženskog romana u doba regentstva Marije Medićejske (usp. Dejean, 1991:

dijama: *Škrcem*, *Don Juanom*, *Školom za žene*, *Gradaninom plemićem*, *Tartuffeom*, *Mizantropom*, *Umišljenim bolesnikom* i na kratko, u zaključku knjige, *Učenim ženama*.

⁶ Odjeke toga nadmetanja oko ženskih mana i vrlina moguće je pratiti i u nas, usp. za 16. stoljeće, Janeković-Römer, 2004. i za 17. stoljeće Fališevac, 2007b.

20–21). Kako je ženska preciozna kultura sklop višestrukih, društveno-izvedbenih, likovnih, usmenih i pisanih praksi, koje nisu figurirale u svojstvu sustavna “programa”, njezina su obilježja, osobito ona rodno-političke naravi, s vremenom koagulirala u mitski konstrukt muške demonizacije (usp. Stanton, 1981), pa je i francuska egzegaza toga inače razmjerno kratkotrajnog povijesnog fenomena sklona upozoravati na njegova naknadna iskrivljenja i nepriznatu ishodišnu povijesnu specifičnost i složenost (usp. Lathuillière, 1969). Domete precioznoga “feminizma” najsazetije je dočarao uvelike i parodijski nastrojen roman *La précieuse ou le mystère des ruelles* (1657) alias, u prijevodu, *Precioza ili tajne budoara* opata de Purea, na koji se u svojem osvrtu na “feminizam u doba Molièrea” ekstenzivno poziva Françoise Baumal (usp. Baumal, 1926), koja u romanu ne vidi nikakvo posebno ženomrstvo, nego priznanje punopravne ženske kulturne alternative koju ćemo i mi ovdje predočiti u svojstvu nezaobilaznoga komediografova socio-kulturnog interteksta.

Osim što su njegovale retorički razveden, apstraktan i perifrastički način izražavanja, prkoseći i time normi “prirodnosti” u društvenom ophođenju koja je tada bila na snazi (usp. Herold 1996), precioze su štatile pravo žene da se ustegne od ljubavnog očitovanja na gotovo neodređeno vrijeme, a to je dakako pogodovalo tajnovitosti i brojnosti ljubavnih veza, pogotovo ako su one bile platonske, što je, uostalom, i bio jedan od precioznih ideala ljubavne veze. Svaki su mužev iskaz ljubomore iz istoga razloga smatrale vulgarnošću, baš kao i nuždu da se utáže muževi požudni prohtjevi, kao što su se mrgodile i na ostale tjelesne dužnosti koje je brak implicirao, opetovane porode. Ne samo da je prema preciozama žena mogla ostati neudana, kao i imati pored muža niz obožavatelja pod uvjetom da s njima održava platonske odnose, nego se mogla i rastati, osobito ako bi podnijela bračnu žrtvu, to jest kada bi mužu priskrbila nasljednika. Koliko se god opisani kodeks mogao doimati stranim Molièreovom navodnom zagovoru ženine “prirodne” predestiniranosti za ulogu zaljubljenice zaručnice, odane supruge i požrtvovne majke (usp. Jones, 1943), on je ostavio previše snažna traga u nizu autorovih komedija da bismo način na koji taj kodeks diktira replike i ponašanje ženskih likova mogli držati pukom metom poruge, pa je vrijeme da razgledamo i dubrovačko ruho preciozne retorike i rodne politike, koliko god ona bila posredovana ne samo Molièreovom vizurom, nego i lokalizacijskim modifikacijama.

Valja nam započeti primjerom koji su, ne slučajno, naši tumači zaobilazili – tzv. “junačkom komedijom” *Dom Garcie de Navarre ou le Prince Jaloux*, u prijevodu, *Don Garcija od Navare aliti Ljubovnik sumniv*: kao i kod baletne komedije *Psike*, i ovdje je, po sudu kritičara, motiv za adaptaciju bio isključivo scenska izvedba. Kako u obama slučajevima, tvrdilo se, “nije riječ o osobito kvalitetnim Mo-

lièreovim tekstovima”, jer oba “pripadaju okamenjenim žanrovima što predstavljaju svijet različit od stvarnoga, suvremenog svijeta”, nije ni tumačima bilo čudno što su te komedije “pretrpjele manje promjena od drugih” (Muraj, 2001: 152). *Don Garcija od Navare* teško se međutim dade svesti na svoj “okamenjeni žanr”: umjesto junaštva, u komadu prevladavaju rasprave o ljubavi, dapače, o ljubomori, koja će krasiti niz kasnijih Molièreovih studija karaktera, od sumnjičavih *Arnolphea* i *Sganarellea* iz dviju *Škola*, *onoj za žene* i *onoj za muževe*, do *Georgesaa Dandina* iz istoimene komedije.

Štoviše, ljubomora s kojom se Dom Garcijine nevoljne sklonosti ispadima ponajviše mogu usporediti ključna je komična crta i daleko slavnijega mizantropa *Alcestea*, sa čijim ljubavnim odredištem junak ranije komedije dijeli međutim i zajednička svojstva svoje odabranice, jednako nevoljne da na ljubav nedvoumno uzvrati, zbog čega se niz kritičara nije prestao zapitkivati što obojica tako dragocjenoga u dvjema ženama nalaze. Da je uistinu u pitanju dragocjenost, rječito svjedoči i hrvatski prijevod francuske riječi *précieuse* koji glasi *dragocjena*: i Elvira iz prvog, i Celimena iz drugoga komada svojim su obožavateljima nesavladivi – i nesavladivo privlačni – objekti prije svega zato što su nositeljice netom oertane ženske salonske kulture, koja je grubost nekadašnjega vojnog junaštva nastojala privesti logici neke druge srčanosti, to jest podvrći pravilima predaje s nekog drugog bojnog polja. Molière se tu nije nužno priklonio ni jednoj strani u sukobu – zanimalo ga je jedino što je u nesporazumu dvaju kodova smiješno. Tako je “okamenjenost” zapala tek junaštvo, dok je na strani precioznosti prevagnula upravo gipkost kojoj se stari etos nikako nije uspijevao prilagoditi. No ako je Elvira u tome pogledu, a i svojom posve dotad, kada su ženski likovi u pitanju, neviđenom elokvencijom i konverzacijskom dominacijom pripremila teren za kasniju, puno slavniju Celimenu, onda je i dubrovačka junakinja iz *Don Garcije od Navarre aliti Ljubovnika sumnjiva* morala nešto značiti za kasniji prijem preimenovane Margarite iz dubrovačkog *Mizantropa*, pa ni potonju nipošto ne bi valjalo svesti na atribuciju koju joj pripisuje njezina (dramska) okolina, dakle na puku “pasa’jericu”, odnosno, današnjim rječnikom rečeno, “namigušu”.

Elvira se ni u izvorniku prve komedije nigdje izričito ne naziva preciozom, pa taj naziv nije ni u prilagodbi trebalo prevoditi, no to ne znači da ne očituje tipične preciozne nazore: budući da, primjerice, njezina dva obožavatelja krase “jednaka krepos⁷, sadružena s jednakim plemstvom”, Elvira dobiva

⁷“Krepos” nema moralni prizvuk nego je riječ koja zamjenjuje francusku *honnêteté*, ideal ponašanja koji se danas prevodi kao “časnost”, a zapravo sjedinjuje sve odlike plemićke ugladenosti, suzdržanosti i salonske otmjenosti koje je europska kultura počela njegovati još od Castiglioneova *Dvoranina* (1528, usp. hrv. prijevod F. Čale u Cekadeovom izdanju iz 1986).

pravo da se koleba – obojica je “čine mislit sad za jednoga sad za drugoga”, što nitko u komediji ne drži po sebi nepriličnim, nego pripadnim precioznim ovlastima. Saznajemo od njezine dvorkinje Elize da se dugo vremena “odmicala za ukazat koga od ova dva ljubovnika ljubi”, što također posvema odgovara zadanome kodu vječnoga precioznog uzmicanja od prisile ljubavnog očitovanja, nekmoli predaje (usp. Dejean, 1991: 118). Elvira svoju podvojenost, nadalje, brani “duševnim” sklonostima sažaljenja i osjećaja krivnje prema ljubavniku kojemu mora uskratiti naklonosti, što je karakteristični iskaz preciozne tankočutnosti zbog koje je teško računati na konačno osvajanje koje ne bi bilo zasjenjeno moralnim dvojbama. Koliko god stoga povjerenica Eliza Elviri ukazivala na opravdanja ako odbaci jednoga, uvijek će se naći mane zbog kojega bi možda valjalo odbiti i drugoga obožavatelja. Zahtjev da se žena jasno očituje odbacuje se tvrdnjom kako se u stvarima ljubavi ionako ne može hiniti, sve da se i hoće, jer “milosti namišljeno učinjene toliko su različne od onijeh na koje te srce priteže i koje se dobrovoljno čine da se lasno po njima pozna ljubi li te nazbilj jedno srce ali ne ljubi”: sve ovo, ako i ne otkriva eksplicite tko je taj kojeg srce “nazbilj ljubi”, ljubomoru ipak čini nedopustivom, svojevrsnim manjkom u tumačenju očitih znakova, pa je upravo to ono što Don Garciju tako kobno ugrožava u ljubavnim naumima. No ni manjak ljubomore nije ništa bolji: kako jasno formulira Elvirina sugovornica Eliza, “ljuvene sumnje imaju se mrzjet onada kad izhode od jedne ljubavi koja se ne ugađa našem srcu”, “nu sve što nam kaže jedan ljubovnik da ga smeta i da mu čini sumnjit je li od nas ljubljen, ima nam veoma bit drago kad ga mi nazbilj ljubimo; pače je to put po komu se njegova ljubav najbolje očituje; i koliko se veće kaže sumnjiv, toliko ga veće imamo ljubiti” (I, i, 53–55).

Da je posrijedi nerazrješiv paradoks i nedohvatljiva mjera muške sumnjičavosti, dovoljno govori Elvirin uzvrat da “su ljuvene sumnje nakazni prem mrzeće i ništa ne može rasladit njihove uvrjede; i koliko ti je draža ljubav iz koje se porađaju, toliko veće imaš oćutjet oštrinu od njihovijeh uvrjeda” (*ibid.*). Paradoks je, uostalom, kako lijepo pokazuje Luhmannova studija (usp. Luhmann, 1996), srž preciozne zamisli ljubavnog odnosa, a onda i srž cjelokupne ljubavne komunikacije. Rasprava Elvire i Elize kojom započinje Molièreova junačka komedija i nije ništa drugo do li izlaganje temeljnih precioznih naputaka, jer će i Don Garcija Elizu dobiti tek “kad ju uzumije ljubiti kako se ima ljubiti” (I, i, 57): “u tome smislu sam medij ljubavi nije osjećaj već komunikacijski kôd prema čijim pravilima osjećaje možemo izražavati, oblikovati, simulirati, pripisivati drugima i nijekati”, pa i “uza svo naglašavanje pasije” biti “potpuno svjesni da je riječ o modelu ponašanja koji se može glumiti” (Luhmann, 1996: 17). Upravo je ta glumačka komponenta precioznog koda Molièreu bila toliko privlačna komična materija, koja u obama

spomenutim komadima ljubomorne zaljubljenike sili da opsesivno razrješuju misterij ženinih “pravih” osjećaja.

Tajnovitost je naime također jedan od obvezatnih toposa koji se iz udvorne lirike i njezinih mističnih asocijacija preselio u preciozne nazore o prirodi ljubavi, koja mora ostati kvaliteta vjere u drugog i onkraj vulgarne potrebe za materijalnim dokazima i eksplicitnim jezikom, lišenim dvosmislica i neizrečenoga podteksta (usp. Lorimier, 1995). No za razliku od mita o Psihi⁸ u kojemu Venera kažnjava žensku radoznalost u pitanjima Erosa, preciozna kazuistika za iste će grijehe kažnjavati muškarce. Elvira će stoga od don Garcije – nakon što ga opetovano i prilično samsvjesno opomene da je pusti “slobodno govoriti” i da je “ne presijeca” – zatražiti da bira, ili će je moći oženiti a da nikada ne sazna koga ona uistinu voli, ili će dobiti sigurne potvrde i biti lišen svojih sumnji, ali se zauzvrat odreći njezine ruke:

Elvira: Počeka, još me zamalo poslušaj, i znat ćeš svu svoju odluku. Trijeba je već i moj i tvoj udes da se ispuni i navrši. Sad tvoja ljubav sva visi o tebi, i tvoje srce što uzumije odlučiti, ili će je sasvijem ukinut, ili je sasvijem uzdignut. Ako, sa svijem onijem što si vidio i što te smeta, ti meni povratiš ono što si mi dužan povratiti i ne uzišteš drugoga svjedočanstva nego istu mene za dat krivo temu nemiru u komu te vidim, ako se brzo spuštitiš u samu svoju vjeru i uzcijeniš me pravednu i otjeraš s pameti sve što ti tvoje sumnje prikazivaju za vjerovat sljepački ono što ti moje srce govori, to podniženstvo, ti biljeg od cijene smrčit će u momu srcu sve tvoje prošaste krivine; i odsad se ončas poričem od sve što mi je jedna pravedna rasrčba činila prema tebi u gnjevu izustiti. I ako mogu jednom ja, bez štete od držanstva moga bića u komu sam se rodila, moj udes izabrat, moja čas s takijem priklonstvom od tebe smirena obećava tvojoj ljubavi i moje srce i s mojom vjerom ruku ti podati. Ali s pomnjom poslušaj ovo što ću ti sad rijeti: ako ovo moje obećanje malo prid tobom može i ti nećeš da se ovdj među nami učini jedno podpuno posvetilište od tvojijeh ljubavnijeh truda i sumnja, i ako ti nije dosta moje srce i moje plemstvo ter se u njih ne uzdaš, neg me uzhtjebudu nemile sumnje, koje su ti duh obsjenile, usilovat te da se moja pravednos očituje i da ti privedem očito svjedočanstvo moje čiste vjernosti, kojoj se krivo čini, ja ću ti sad ončas sve pogoditi i ti ćeš sasvijem miran ostati; ali trijeba da se ončas odijeliš od mene i da ti isti svoju ljubav za sveđ ostaviš. I svjedočim se nebeskijem istijem mogućstvom da što god bi moj udes mogo odredit od mene, da bih prije smrt odabrala negoli bit tvoja. Evo ti od ovo dvoje što hoć’ oberi i reci mi ončas što ćeš odlučiti i što ti je ugodnije (IV, viii, 76–77).

⁸ Nije stoga slučajno da je mit preuzeo i Molière u svojoj tragediji-baletu *Psyché*, kao ni to da su ga u tome dubrovački “tomačitelji” slijedili, u svojem stihovanom prepjevu *Psike*, jedinstvenom za čitav adaptatorski pothvat, koji je inače sve piščeve stihovane komedije premjestio u prozu.

Iste će muke u neku ruku i Celimena priuštiti Alcestu, odnosno, u preradbi *Mizantropa*, Margarita mrzovoljnom Džonu, jednako mu prigovarajući da je “ne ljubi kako je ima ljubiti” (IV, iii, 390), ali prije nego što se na precioznome tragu obratimo adaptacijama “velikih komedija” – spomenutom *Mizantropu*, ali i *Tartu* i *Ženama pametnim*, koje će nam biti zanimljive i zbog sitnih i manje sitnih prilagodbenih nepodudarnosti s izvornicima – valja nam se zaustaviti na još nekim, makar i epizodnim, momentima doktrinarne ekspozicije precioznoga koda.⁹ Prvo nešto o još dvjema adaptacijama o kojima u nas dosad također nije bilo previše zбора, komediji *Les Fâcheux*, na dubrovačkom *Dosadni*, i komediji-baletu *La Princesse d'Élide*, na dubrovačkom *Gospodarica od Elide*. I Eraste, junak prvoga komada, žrtva je ljubavne žudnje za nedostupnom i možda ravnodušnom Orphise, s kojom nikako da se – zbog brojnih dosadnjakovića koji ga opsjedaju – nasamo sastane kako bi dao oduška svojoj ljubomori. Niz prepričanih ili upriličenih smiješnih epizoda što ih nesretnik nestrpljivo doživljava, te koje postaju povod galeriji smiješnih portreta suvremenika, upotpunjuje međutim i susret s par jednako nametljivih precioza, koje od Erastea, nespješnog da ga se tema njihova razgovora zapravo itekako tiče, zahtijevaju da presudi u tipičnim paradoksima preciozne debate, koja se u dubrovačkoj adaptaciji, međutim, vodi pred frustriranim Džonom, a između Pere i Jele, i to, dakako, u prozi, a ne u stihu:

Pera: [...] Ovo je što je među nami da nam rečeš: po čemu se ima poznat jedan pravi i izvršni vjerenik koji nazbilj i istinito ljubi svoju vjerenicu (II, iv, 127)?

Zanimljivo, umjesto da, poput izvornog Erastea, lapidarno uzvrati “*C'est une question à vider difficile / Et vous devez chercher un juge plus habile*”,¹⁰ dubrovački se Džono, uza svu svoju nestrpljivost da se dviju napasnica brzo riješi, ipak u svojem odgovoru prilično raspričao o pogubnom utjecaju preciozne doktrine na tadašnje dubrovačke “djevojčice”:

⁹ Napomenimo također usput da je on imao svojih skrivenih učinaka i u ostalim komedijama kojima se ovdje nećemo baviti, a koje se odvijaju u građanskim ambijentima: svi nevoljni supruzi *Jarca u pameti*, *Nauka od žena*, *Nauka od mužova*, *Ženidbe usilovane* i *Ilije aliti muža zabezočena* na ovaj se ili onaj način moraju dovijati kako da preduhitre, izbjegniju ili ukrote posljedice što su ih preciozne ideje ostavile u aspiracijama tvrdoglavih mladih udavača, lukavih da zadrže ljubavnike kad se, poput Anice iz *Ženidbe usilovane*, valja “za nevolju udavati” (usp. njezinu inačicu bračne slobode u I, ii, 214-215), ali i željnih, kako Gabro iz *Nauka od mužova* sumira, “malo slobode”, izlaska “na skladne posjede”, “bale, udaranja i festine”, djevojaka kojima je “gus spendžat u lijepe haljine, u galun, u končijer”, pa im ne treba uskratiti “pjadžera koji se mogu dopustiti djevojčicama u našijeh kućam” niti bi ih se smjelo “tiranidžat” (I, ii, 90-91).

¹⁰ U slobodnom prijevodu: “Teško je iscrpiti to pitanje pa morate naći sposobnijeg suca.”

Džono: Znaš li da se zabavljaš o lijepijem razgovoru; *eppure* sad je jako malo vjerenika; ma sa svijem težijem ja nješto činim konat da koliko ih svaka djevojčica ima u glavi, da joj mogu bit u svom skarseci stalo bi ne zlo. Ma pustimo burle na stranu; ja nješto imam potrebu, a ne cijenite da je to što me pitate da je tako lasno za osudit, nego iznađite koga drugoga ko će vam umijet više tega bolje rijet nego ja (II, iv, 127).

Džonov komentar o tome koliko – i pored “skar-sece”, to jest manjka pravih – umišljenih vjerenika “djevojčice imaju u glavi” potvrđuje provodnu tezu naše rasprave o snazi uzvratnog učinka prevodilačko-adaptatorskog poduhvata, jer ilustrira ishod na kakav se i drugi likovi opetovano s negodovanjem osvrću. Uz već spomenutog, i najčešće citiranog Lambra iz *Nauka od žena*, precioznog ludovanja grozi se i Lambro iz *Jarca u pameti*, kad prosvjeduje protiv “sadanijeh libara što se štiju po vas dan i po svu noć” te protiv svega “talijanog i frančezog što sve ne služi za drugo nego za čudno razboljet glavu djevojčicam” (I, i, 34). Pogledajmo međutim potanje što novoga u precioznome slikovlju donose dvije Dubrovkinje iz *Dosadnih*, pa i kad izlažu doktrinarne prijepore oko “džiljozije” koje smo već susreli u zapletu *Don Garcije od Navare aliti Ljubovnika sumnjiva*:

Pera: [...] Nasvrhu, za doć na ono što imamo među nami, žudimo znat ima li jedan pravi vjerenik bit džiljoz na svoju vjerenicu?

Jela: Ali za bolje otkrit miso i jedne i druge, koji od dva vjerenika ima nam veće ugodit, ali oni koji je džiljoz ali oni koji nije?

Pera: Za mene tu nije česa rijet, posljednji ima nam bit ča ugodniji.

Jela: A ja koliko za mene sva sam za prvijem.

Pera: Cijenim da naše srce ima se držat sveđ s one strane odkle vidi da izhodi veće podniženstvo za nas.

Jela: A ja cijenim da ako naše požude imadu bit vidjene, imadu se kazat za onega koji kaže veće ljubavi za nas.

Pera: Jes, ali plami jednoga srca vidu se bolje sjat u podniženstvu nego u džiljoziji.

Jela: A ja sam od ove da oni koji nas počinjū ljubiti toliko nas veće ljube koliko se kažu veće džiljozi na nas.

Pera: Poništa. Jela, ne zovi vjerenike koji ljube nazbilj svoju vjerenicu onezijeh ljubav od kojijeh nije u ničemu različna čeljadi koja te mrzu i ne mogu, koji sa svijem njihovijem klanjanjem i podniženstvom dodijevaju i ne dadu mira čeljadetu koga ljube, koji su sveđ smutjeni u njihovu srcu i s tisuću razlikijeh misli svaki čas je smetena njihova pamet; bez pristanka ištu dlaku u jaju sudeći da svaki tvoj stupaj i trenuće od oka uzdrži koju krivinu u sebi, koji podlagaju njihovu sljepilu istu pravednos ištući da od najmanje stvari koju činimo imamo im dat konat zašto smo je učinili, koji kad nas vidu štogod zamišljene ili zlovoljne, ončas se tuže govoreći da je to uzrok er su oni blizu nas, a opeta kad nas vidu da smo vesele, hoće da je uzrok od tega ne oni, nego kogod drugi koga sude da imamo u pameti, koji nasvrhu

puštavajući se vladat od mahovitosti njihove nerazložite ljubavi, koju drže za zakon, nigda s nami ne govori drugo nego za tužiti se na nas i karati se s nami na neki način da nam stanu zabranjivati da niko ne može s nami ni progovoriti, ni manje najbliži rođak doći u našu kuću. Ja hoću i ljubim one vjerenike koji su podnizani, bivši njihovo podnizništvo čini sveđ veće poznat koliko možemo više njih.

Jela: Nemoj, nemoj draga Pera, ne govori mi da su to pravi vjerenici i koji nazbilj ljube svoju vjerenicu, a pak ne kažu nikakve pasioni ni slabosti za čeljadetom koga ljube. Njeki vjerenici, prem studeni, kojijeh je srce pogodljivo spi u savišnjoj mirnoći i cijenu da sve ima bi onako kako oni sudu, koji se ne strašu nimalo da nas mogu izgubiti i koji puštavaju da spi njihova ljubav u skutu od prem savišnjega uzdanja, koji još živu prijateljski s onom istom čeljadim koja bi im imala činiti sumnjati i čuvati nas od njih, i koji puštavaju provaljena sva ždrijela kroz koja se može uljestiti u zemlje njima određene. Ja hoću da jedan vjerenik, za ukazati mi da gori za mnom u ljubavi, čini mi vidjeti njegovu dušu dje se tuče i muči po valovima od vjekovitijeh sumnja i da sveđ s novijem vačelanjem dava svakomu očite biljege od cijene koju čini od one koju hoće za svoju vjerenicu i žudi doći na žudjenu svrhu za osvojiti je. Tada se mi dičimo same sobom od njihovijeh muka i nemira; i ako kogod prođe s nami malo što god neskladno, rados koja se čuti gledajući ga padena prid naša koljena za isprobit prošćenje od onoga što je reko ali učinio suproč nami, prinemaganje i suze koje proljeva za nesreću koju je imo, da nam je žo na njega, uzdržu u sebi nješto treće što je podobno za utažiti i umiriti svu našu rasrdžbu (II, iv, 127–128).

Premda dakle nazočna u tekstu tek u svojstvu epizode, i ova će se opširna ženska nadmetaljka obilato pozivati na karakteristične obveze galantne ljubavi kakvu su od muškaraca zahtijevale precioze: francuski *respect* postat će ovdje čak nešto zornije “podnizništvo”, koje će još bolje slijediti projekciju feudalne hijerarhije na erotski odnos; zahtjev da žena muškarcu “daje konat”, odnosno polaže račun, ispostaviti će se kao izraz krajnje vulgarnosti, doveden u susjedstvo s traženjem “dlake u jajetu” – slike koja je dodana izvornom, znatno kraćem spomenu okrivljavanja zbog sitnica; ljubavnici se hipertrofirano dočaravaju kao napasni, slijepi, mahnuti, skloni jadikovkama i pritužbama, padanju na koljena, “vačelavanju”, to jest buncanju, molbama za oprost, “prinemaganjima” i suzama pred “rasrdžbom” okrutnih gospođa koje vole; no najintrigantnija je od svega Jelina aluzija na topose preciozne transpozicije ljubavnih vrludanja u rječnik tumaranja zamišljenom *Kartom zemlje ljubavi* iz prvog toma konverzacijskog romana *Klelija* Madeleine de Scudéry: i Jela naime pristup ljubavnim slastima prisposobljuje provaljenim “ždrijelima kroz koja se može uljestiti u zemlje” koje su određene samo za ženine izabranike, kao što i ljubavnika vidi kao nekog tko se “tuče i muči po valovima od vjekovitijeh sumnji”, kao da je mornar koji brodi ključnim topografskim odredištem *Karte*, “Jezerom ravnodušno-

sti”.¹¹ Ove su aluzije to značajnije što izvornik u svojim stihovima iste epizode nijednom riječju ne priziva *Kartu*, govoreći tek o ljubavniku koji suparničkoj upornosti (*persévérance*) ostavlja slobodno polje (*champ libre*) te o duši (*âme*) koja lebdi u vječnim sumnjama (*flotter sur d'éternels soupçons*). Kako ovu nadogradnju u dubrovačkom tekstu tumačiti drukčije do li da su adaptatori u ovoj epizodi nastojali kompenzirati izostanak *Smiješnih precioza* iz preradbenog poduhvata, u kojima se srodnom retorikom na *Kartu zemlje nježnosti* opetovano izravno aludira?¹²

Gospodarica od Elide razvit će drugu stranu preciozne lepeze, pravo žene na autonomiju i neovisnost, mržnju na brak i njegove tjelesne obveze. Istina, izvorni komad, *La Princesse d'Élide*, pripada žanru bajkovite pastorale, koja je bila izvedena u sklopu glasovite trodnevne svetkovine *Užici začaranog otoka* što ju je kralj naručio u Versaillesu, pa bi se moglo činiti da za njegove eventualne žensko-političke tonove nitko ionako u toj prilici nije mario. Ipak, ne treba zaboraviti da je svetkovina upriličena upravo u čast triju Louisovih žena, kraljice, kraljice majke i najnovije ljubavnice, dvadesetogodišnje Louise de La Vallière, koja je kralju tada već bila rodila sina (usp. Bermel, 1990: 65), pa je predstava vjerojatno htjela laskati ženskom ukusu, ako ne i potisnutim ženskim aspiracijama.¹³ I dubrovačka je junakinja, “gospodarica od Elide”, ostala odana, kako pastoralna tradicija autorizira, lovu i drugim konjaničkim sportovima,

¹¹ Usp. o tome pitanju u tekstu “Kartografija emocija” Doris Kolesch (Kolesch, 2009), koja se detaljnije pozabavila upravo ovim produktom francuskih salona 17. stoljeća, koji se u vizualnom obliku nalazio u prilogu romana, te bio predmetom razgovora i višestrukih prijepisa kojih su se muškarcima htjeli domoći ne samo u romanu, nego i u njegovoj tadašnjoj recepciji. Kolesch u *Karti zemlje Nježnosti* vidi specifičnu “scenu znanja”, odnosno “reprezentaciju moći, znanja i prostora”, naime preplet “emocionalnog i kognitivnog znanja” sa “socijalnim iskustvima kao prostornim strukturama”, koji je prema autoričinu sudu ne samo prikazivao, nego upravo konstituirao spomenuto znanje: “Karta daje ključne scenarije, kodove i uzorke procesa koji uvjetuju specifično emocionalno ponašanje. *Karta zemlje ljubavi* pokazuje vanjski, vidljivi prostor, koji pak funkcionira kao reprezentacija nevidljivog, tobože psihičkog unutarnjeg prostora. [...] ‘Unutarnja’ raspoloženja i osjećaji izgledaju mnogo više kao naknadni efekti vanjskih strategija, tehnika i načina ponašanja” (*ibid.* 73). Posrijedi je dakle dokument o proizvodnoj, performativnoj moći književnih tvorevina na kojoj je naglasak i u ovome tekstu, koliko god ta vrsta znanja u Molièrea bila posredovana komediografskom matricom, a u adaptacijama i lokalizacijskim ograničenjima – ili pak, kao što vidimo, proširenjima.

¹² Vidjet ćemo naime da su takvi postupci kompenzacije za sve ono što se zbog prijenosa u drugi kontekst moralo izostaviti svojstveni i *Ženama pametnim*.

¹³ O istome komadu, odnosno dubrovačkoj preinaci, rijetko se pisalo, pa je utoliko dragocjenije napatiti na članak Cvijete Pavlović o svečanostima elementima i okolnostima dubrovačkih adaptacija Molièrea, u kojemu međutim autorica slijedi tradiciju pretpostavke o vulgarizaciji što je priređuje lokalizacija, znatno prema njezinom sudu “grublja, sirovija, vulgarnija, prizemnija, itd” pa čak i tvrdi kako je u dubrovačkoj inačici taj “galantni” komad postao “samo obična komedija” (Pavlović, 2005: 71).

odbijajući prosce koje njezin otac uzalud poziva da joj udvaraju. Posrijedi je dakle androgina figura koja se vjerojatno u izvornoj izvedbi glumice Armande Bėjart, obučene tom prilikom u muško ruho, doimala vrlo privlačnom, no mladi dubrovački “vlasteličić” u ruhu borbene djevojke mora da je budio neke druge uzdahe, osobito kad je blagi Molièreov podsmijeh na račun pastoralnih konvencija morao začiniti i ovakvim izjavama goropadne Gospodarice:

Cijenite li vi, gosparu, pokli sam usilovana govorit, da bi ono pogibje bilo podobno za šta me pripastit? Vjerujete li vi da ja nosim zaludu luk i strijele? Da ja obhodim gore i polja, dubrave i planine bez ufanja za moć bit zadosta zasve sama za obranit se? Jako bih se bila malo okoristila i zaludu prošla moje vrijeme u ovijem zabavam kojijem se dičim, kad moja desnica ne bi mogla pridobit onaku zvijer. Ako ništa, gospari, ter cijenite da u takijem prigodam, za bivši žena, ne mogu bit upored s vami, nemojte me uzet ko sve ostale i učinite mi milos vjerovat da je ova desnica, kakav god da je bio oni vepar, vrgla prida se bez vaše pomoći tja gorijeh i srditijeh od onega (I, iii, 238).

Bez obzira na te izokrenute muško-ženske okolnosti izvedbe, i *Gospodarica od Elide* pastoralno će nasljeđe – koje se ionako lako stapalo s uzusima trubadurske, a onda i preciozne *amour-passion* – usmjeriti ne samo ženskoj obvezi ljubavne uskrate i odgode, nego i karakterističnom precioznom protivljenju braku, odnosno “udadbi” koja je “prid njezinijem očima jednako vidjena koliko i smrt”, jer prema njoj “čuti” takvu “naravnu omrazu” da je ni na koji način ne može svladati: “Dat mi muža isto je koliko smrt mi zadat” (II, iv, 243). Dakako, pastoralni ugodaj, komediografska konvencija i već spomenuti pretpostavljeni Molièreov otpor prema svemu što se protivi “prirodi” (usp. Jones, *ibid.*) diktirali su formulu sret-noga kraja, pa i “gospodaricu” na kraju pobijedi vlastita oholost, taština i ljubomora, koja je nagna da spozna svoju “smeću” zbog ljubavi prema Eurijalu, “banu od Itake”, koji isto tako sa svoje strane prizna da se ispod prijevarne naklonosti njezinoj “bratučedi”, kojom je samo htio izazvati ljubomoru, krije “žalosno srce” koje “nigda nije ljubilo niti će ljubiti osvem” nju (V, ii, 260).

Optočena i donekle neutralizirana smiješnim izvještačenostima pastoralnog patosa, ženska neosvojivost što ju je formalizirala preciozna ljubavna kazuistika našla je međutim puta i do adaptacija onih komedija koje su bile daleko bliže konstanti Molièreove poetike “javnog zrcala” (usp. Norman, 1999), svojstvene kanonskim djelima njegovoga opusa, kao što su *Mizantrop*, *Tartuffe* i, naposljetku, *Učene žene*. U svima će se njima taj motiv uplesti ne samo u presudno obilježje njihovih glavnih junakinja, nego i u ključne dramaturške poluge navedenih komedija, uspijevajući se čak, barem u *Mizantropu* i *Tartuffeu*, probiti do statusa autoreferencijalne petlje kojom se ženska spretnost u obrambenom baratanju jezikom

implicite dovela u vezu sa samim autorovim talentima i ingerencijama, pa vrijedi razmotriti koliko se precioznih strategija i sloboda, uza sva lokalizacijska ograničenja i proširenja, sačuvalo i u dubrovačkim preradbama ovih triju naslova.

II

Kao što rekosmo, dubrovačka se Margarita iz adaptirane verzije *Mizantropa* u kritici percipirala kao još jedan primjer “razlika u kulturološkim kodovima” između “pariške kulturne sredine” i “male i u 18. stoljeću pomalo već duhovno iscrpljene Dubrovačke Republike”, izgubivši kao lik “podosta od kompleksnog psihološkog profila” Celimene, pa je “od inteligentne i šarmantne žene koja brani svoju viziju života i pravo mladosti na životnu radost postala ‘pasa’ jeričina”, objesna i koketna žena” (Fališevac, 2007: 253 i 257). Napomenimo međutim da je i izvorna Celimena u inače izuzetno bogatoj francuskoj kritičkoj recepciji komada (usp. Picardi, 2012: 22–23) svoju mitsku sudbinu zajamčila prije svega kao *coquette médisante*, to jest koketa zla jezika, kakvima su se slobodne, naobražene i rječite žene u to vrijeme uobičajeno krstile (usp. Stanton, 2014: 17), pa ni Margarita istom logikom procjene nije mogla proći ništa bolje. No možda će prilično sočnoj dubrovačkoj pogrđnoj atribuciji ipak uspješno prkositi uvid prema kojemu je dubrovački adaptator Margaritu učinio i iskrenijom i čednijom. Promotrimo stoga pomnije dva prizora iz izvornoga *Mizantropa* koja je adaptator u svojoj verziji znatno ublažio. Prvi primjer na koji ćemo se pozvati ujedno je i prvi susret Alcesta i Celimene u prvom prizoru drugoga čina, u kojemu Alcest optužuje Celimenu za nevjeru, traži krajnje potvrde ljubavi i zbog upornih prigovora dobiva upravo suprotnu reakciju. U seriji razmjena replika u kojoj naime postavi tri pitanja, na prve dvije sumnje dobiva povoljne otklone, sve dok na treću Celimena ne izgubi strpljenje pa *sumnje namjerno potvrdi*:

*Alceste: Mais, moi, que vous blamez de trop de jalousie,
Qu’ ai-je de plus qu’ eux tous, Madame, je vous prie?
Célimène: Le bonheur de savoir que vous etes aimé.
Alceste: Et quel lieu de le croire, a mon coeur enflammé?
Célimène: Je pense qu’ ayant pris soin de vous le dire,
Un aveu de la sorte, a de quoi vous suffire.
Alceste: Mais qui m’ assurera que, dans le meme instant,
Vous n’ en disiez, peut-etre, aux autres tout autant?
Célimène: Certes, pour un amant, la fleurette est mignonne,
Et vous me traitez, là, de gentille personne.
Hé bien, pour vous ôter d’ un semblable souci,
De tout ce que j’ ai dit, je me dédis ici.
Et rien ne saurait vous tromper, que vous même;
Soyez content.¹⁴*

¹⁴ *Alceste: No ja, po vama čudak ljubomorne čudi, / po čemu sam ja više od svih tih vaših ljudi?*

Célimène: Vi imate tu sreću što vas, ipak, volim.

Dubrovački je prevoditelj potpuno promijenio prilično vulgaran podtekst tirade, jer su mu se sugestije o Margaritinome možebitnome promiskuitetu učinile nedostojnima dubrovačke ženske konverzacije, kao što ga se i sam sugerirani sadržaj dojmio, možda zbog izražena ćudoređa dubrovačkog života, nezamislivim. Ne samo da se u adaptaciji više ne spominju nikakvi “avansi”, “kupovine”, odnosno, prema Gerićevom prijevodu, “cijene” i “plaće” koje bi Margariti priskrbljivale toliko obožavatelja, nego se i čitav naglasak tirade sad premjestio s odnosa žene i muškaraca na međusobno žensko nadmetanje, u kojemu i novopečena Arsinoja, to jest gospođa Mara, dio galantnog kolača koji bi i sama navodno mogla prigrabiti svojevrijedno od sebe odguruje kao kiselo grožđe:

Mara: Ajmeh meni! Valja da ti cijeniš da se ja toliko stavljam od tega broja od amanata od kojijeh ti činiš toliku festu, i ko da ja nijesam dobra za znat u mojoj pameti kako ih na dan-današnji može svak imat kad hoće? Para li ti se da sama imaš tega merita i te atrative prid čeljadim, i da nije niko nego ti sama koja umiješ način za činit se i služit i dvorit i dobro htjet od svakoga? Vjeruj mi nije nitko na svijetu lud, i ja znam ih toliko koje bi mogle namuravat čeljad koliko i ti, i koje bi se mogle vjerit, ma neće nikoga er im nije drago, niti im para da u temu konsisti njihova felicitat. Po ovemu možeš poznat evidentno da tu nije velicijeh stvari zanijet jedno slabo srce i da se neće vele kreposti za iznać ko će nam ukazat štogod pasioni i ljubavi. Zato nemoj se stega toliko uzvisivat i nemoj ti parat da si toliko lijepa za moć svakomu govorit što ti dođe u pamet; er kad bih ja tebi invidijala, ukazala bih ti da kad bih htjela imat amanata, mogla bih imat koliko bih htjela (III, iv, 383–384).

Ako se Celimena zbog svoje spretnosti u izgradnji portreta držala svojevrstnom zastupnicom Molièreova jednako zavodljivog, dvosmislenog satiričkog glasa u svijetu komedije, u Elmiri iz *Tartuffea* čak se i anagramskim dekodiranjima prepoznavalo autorovo lice, odnosno pseudonim kojim ga je častila satirička produkcija (Élomire – Molière, usp. Bermel, 1990: 164). Elegantna, mondana, nepronična, samosvjesna i sama sebi dovoljna koliko i Celimena, ali ipak udana i pomajka Orgonovoj djeci, Elmire će postati predmetom Tartuffeove požude, jedinog jamca da bi se Orgonu u pogledu hipokritove pobožnosti mogle otvoriti oči i tako zaslijepljeni patrijarh mogao spriječiti da kćer Marianne uda za zlikovca. No da bi se tako nešto ostvarilo, valja parazitnu postaviti zamku, odglumiti pristanak na galantnu igru što je Tartuffe s Elmireom začinja čim se na prizorištu pojavi, u III. činu, kad izazove sablazan u Damisu, Orgonovu sinu,

ali ne i u lakovjernom Orgonu. Igru će lukava supruga u svoju korist okrenuti tek u V. prizoru IV. čina, pred naivnim suprugom skrivenim pod stolom zastrtim stolnjakom. Ne navodim ove okolnosti samo zbog podudarnosti s kazališnim zastorom i promatranjem iz prikrajka/zakulisja, elementima koji će čitav taj prizor pretvoriti u autentičnu predstavu u predstavi, nego i zato što iz likovne ostavštine, naslovnica prvih izdanja teksta – na kojima je uočljiv svijećnjak postavljen na spomenuti stolnjak – jasno ishodi kako se u ovome prizoru parodirao rekvizitarij i ritual liturgije (usp. Muller, 2013), to zazornije dozvan kad se vizualnoj aluziji pridoda namjerni Tartuffeov preplet religijskog i ljubavnog diskursa. Uostalom, zna se za duhovne veze trubadurske Dame i katarskog štovanja Gospe, pa se i Elmira u komediografskoj parodiji našla u istoj koži, ovaj put međutim kao smiona glumica koja precioznim kodom vlada kao strategijom zavodjenja i odgađanja koja će joj omogućiti da mužu prosvijetli pamet.

Nevolja je međutim što je u postojećem Deanovićevo izdanju dubrovačkih preradbi – gdje Orgon postaje Lambro, Elmire Mara, Damis Maro i Marianne Anica – upravo ovaj prizor konfuzno tiskarski presložen, pa su se preciozne Marine i galantne Tartove replike nažalost djelomice ispremišale.¹⁶ Srećom, potrage za podudarnostima u francuskom izvorniku bit će od dovoljne pomoći da se i u adaptiranim rečenicama uzmognemo snaći, pa je možda i prigoda da bar neke poremećene retke izdanja sada stavimo u pravi redosljed. Čim se dakle njih dvoje nađu nasamo i Mara započne ispovijedati svoju navodnu tajnu ljubav za Tarta, čujemo da je Orgon, alias Lambro, kada je Tarto u pitanju, veoma sklon slobodarskim navadama udanih precioza, te pače inzistira da se Mara i Tarto neometano sastaju:

Mara: [...] Cijena u kojoj si držan razčinila je svu barašku i moj muž ne može na tebe ni da sumnji. Za veći despet od svačijega mrmošenja hoće da se svaki čas zajedno nahodimo i stega ja mogu, bez straha da ne budem huljena, stati ovdje s tobom zatvorena, i to mi čini da ti otkrijem jedno srce, koje je možebiti saviše lasno za trpjet tvoje požude (IV, v, 290).

Tarto je ipak nepovjerljiv prema toj navodnoj popustljivosti, pa ga Mara mora razuvjeriti tako što će se, i opet, uteći prevrtljivim strategijama precioznog okolišanja i dvoznačnih poruka, koje međutim tek uspiju zakratko odgoditi neodgodivo, predaju koju Tarto zahtijeva kao dokaz:

I ne likujte, draga, gledajuć svisoka / nas druge samo zbog svog zavodljivo zlog oka.

Jer da vam zavidimo na vašim uspjesima / i mi bismo se druge rado dale svima,

Da nemamo i srama. Ljubavnika naći / može i svaka od nas. Vi znate što to znači!

¹⁶ Činjenicu da nijedna od studija koje su se detaljnije bavile nekim znatnijim prilagodbenim izmjenama u *Tartu* (usp. Tomas, 1974; Čaušević, 1984; Muraj, 2001) ne spominje taj poremećaj redaka vjerojatno dugujemo sudu da prizor između Tartuffea i Elmire nije bio tumačima zanimljiv jer nije poprište “lokalizacija”, “aktualizacija” i “modifikacija” – osim, dakako, tiskarskih.

Tarto: Te su riječi, gospo, trudne za razumjet, i nijeste maloprije u ti način govorili.

Mara: Ah! Ako si se afronto na maloprijašnje moje načine, veoma malo poznaš kakvo je srce jedne žene, ni manje razumiješ što hoće rijeti kad se onako brani slabo i studeno. Sveđ u one čase naš sram usteže ćutjenstva od tenerece koja se bude u nami razgorjela; i da nam najrazložitija para naša ljubav, bude nas iz početka veličak sram ukazat je. Najprvo se uzbranimo, ma u neki način da se može očito vidjet kako nam se srce dobrovoljno pridava da se naš jezik za nješto suprotivi našijem požudam, i da govoreći da nećemo, obećavamo sve što nam se pita. Ovo je zaisto govorit odveće slobodno i bez ikakva obzira od moga držanstva. Ma pokli sam veće riječ iz usta izpustila, reci mi, da te varam, zašto bih onoliko činila oko Mara da ne ide naprijeda? Zašto bih s onakom blagoćom slušala i trpjela da mi tomačiš tvoju ljubav? Zašto li nasvrhu onako se podnijela za tvoj konat, da me mrzjelo srce koje mi si posvetio? A i ono što sam te došla molit s premurom da ne ačetaš vjeru male Anice, što je drugo htjelo rijeti nego da, budući u tebi odveće interesana, nijesam mogla podnijeti da uzbude razdijeljeno nadvoje jedno srce koga svega žudim za sebe?

Tarto: Zaisto je, gospo, slados infinita čuti te riječi iz usta ljubljenijeh; međ takoga razgovora čini da mi se proljeva po svijem ćutjenstvima slas nigda na svijetu ne iskušana. Najveća je moja sreća biti od vas vidjen dobrijem okom i vaša milos jedino je blaženstvo moga srca. Ma ovo srce, gospo, molim vas da mu dopustite sumnjat za malo od njegove čestitosti. Ja mogu cijenit da to sve fingate za oblegat me da ne devenjam na ovi pir što se spravlja večeraskie; i ako mogu govorit slobodno, ja se neću uzdat u vaše obećanje, ako s kojijemgod osobitijem favorom, za kojijem ja uzdišem, ne asikurate me od vaše sinčeritati i ne ukažete mi dokle prihodi vaša dobrota za mene (IV, v, 290–291).

Mari se, naravno, kao ni preciozama, ne predaje tako lako, baš kao što se ni Molièreu ni adaptatorima ne mili brzo obustaviti parodiju retorike kojom su precioze obavijale sirovost strasti, krsteći je “tirani-
nom”:

Mara (*kašlje za avizat muža*): Kako? Tot hoćeš tako zaprešit i išteš sve ončas ujedanput? Jedva sam se usilovala spovidjet ti moju slabos i kostalo me dosta truda pridobiti sram koji sam ćutjela za doć ti odkrit moju ljubav, a utoliko sve to nije tebi dosta i kažeš da nećeš bit kontenat ako se ne dođe do kraja. [...] Za karitat, tvoja je ljubav jedan tiran koji me stavlja u jednu smeću infinitu! Zaisto uzimlješ više srca koje te ljubi jednu oblas neizmjernu i trčiš s prem velikom silom na onu svrhu koju imaju tvoje želje? Kako? Nije načina za uteć i ne daš nimalo vremena za počinut? Je li, molim te, skladno činit toliku prešu i ne počekat nimalo, nego htjet taj čas sve što me pitaš? Je li lijepo tako se prevaljat slabostim koju vidiš da se ima za tebe (IV, v, 291)?

Kao što je iz svega dosad rečenog nadam se vidljivo, preciozni je kôd i diskurs uspješno prodro i do dubrovačke publike, no je li taj prodor značio i prihvat u redovima “djevojčica”, nekmoli je li pomo-

gao ili odmogao sudbini *Žena pametnih*, već je teže presuditi. Bez obzira na činjenicu da su *Les femmes savantes* doista u dubrovačkoj preinaci zbog lokalizacijskih prisila ostale znatno okljaštrene, bit će nam plodonosno u završnici ovog priloga sagledati je li zbog toga “žensko pitanje” izvornoga komada politički doista oslabilo, ili su se izvorno zamišljene bizarnosti rodnog rasporeda komedije ipak i u Dubrovnik uspjele prokrijumčariti.

III

Budući da *Učene žene* u Andrićevu prijevodu na hrvatski književni jezik nisu doživjele niti velik broj izvedbi, niti su imale osobit uspjeh kod publike i onda kada su se izvodile – za razliku od izvornika, koji se u Francuskoj tretira kao jedan od najznačajnijih Molièreovih komada – neće biti zgoroga da rekonstruiramo temeljne konture zapleta, to više što ga je dubrovačka adaptacija u potpunosti sačuvala a da je ipak u tekst ujedno znatno intervenirala, svrstavši se i time uz bok dramsko-frančezarijskom nizu koji pokazuje znatnija odstupanja od francuskih predložaka, kao što su *Ilija Kuljaš* u odnosu na *Bourgeois gentilhomme* ili *Tarto* u odnosu na *Tartuffea*.

Zbivanja *Les femmes savantes* odvijaju se također u građanskom ambijentu, ali njime ovaj put despotski vlada žena, Philaminte, pred čijom riječju strahuju ne samo kćeri, Armande i Henriette, nego i muž Chrysale. Philaminte kćeri želi izučiti filozofiji i književnosti, te privoliti osnutku Akademije koja bi uz muškarce primala i žene, no kako na nauk pristaje samo Armande, dok se Henriette opire, Philaminte potonju odluči udati za Trissotina, nazovi-pjesnika, koji kućanstvo redovito posjećuje sa sudrugom Vadiusom kako bi uživao u salonskoj laski, dok djevojku želi isključivo zbog miraza. Galeriju neuobičajenih ženskih likova upotpunjuje i Chrysalova neudata sestra Bélise, koja je od precioznih konstrukcija skrenula pameću, pa umišlja da je predmet općeg muškog obožavanja, dok popis muških junaka krasi još Chrysalov razboriti brat Ariste te mladi Clitandre. On je nekada nastojao osvojiti ponosnu i filozofiju odanu mladu Armandu, ali se naposljetku, zasićen vječnim iščekivanjima povoljna uzvrata, ipak odlučio za mlađu sestru Henriette, dovoljno željnu braka i djece da joj se sviđi mladić koji je neće tjerati na umne debate o primatu duha nad tijelom. Pogubna majčina ideja da se djevojka uda za Trissotina srećom se na kraju spriječi, kada se Aristeovom smicalicom razotkriju pjesnikove posve materijalističke ženidbene aspiracije, pa Philaminte pristane na Henriettinu udaju za Clitandrea, što ne omete ludu tetu Bélise da i dalje tvrdi kako je ona pravo odredište njegovih ljubavnih uzdaha.

Već smo ovdje rekli da je komad u svoje vrijeme naišao na opće odobravanje, koje je pak generiralo novu fazu prijepora oko ženskih svojstava i prava,

obilježenu trima kartezijanski inspiriranim raspravama Poullaina de la Barrea u prilog ženinoj ravnopravnosti (usp. Maistre Welch, 2002: 10; vidi i ista, 1992: 184, gdje se o komediji govori kao o “posljednjem sudbinskom udarcu ideji ženske naobraženosti”). Kasnija recepcija ipak se počela dvoumiti, sudeći ili krajnje oštro, da je riječ o “promašenoj komediji” (Adam, 1952, prema Lepeyre, 1981), ili pak, čak i iz feminističke perspektive, krajnje benevolentno, da je posrijedi “jedan od najenigmatičnijih Molièreovih komada” (Kintzler, 2001–2002: 244). Enigmatičnost je teško spojiti s mizoginijom, ali reklo bi se vrlo lako s prethodno izraženom nelagodom oko moguće “promašenosti”, to jest, po svemu sudeći, nekog gorkog okusa koji je smijeh na račun učenih žena počeo kasnije ostavljati, možda i ne samo zbog izmijenjena i emancipaciji sklonija konteksta. Bez obzira na nj, naime, sve i da publika dijeli mizogine pretpostavke koje jamče komičnu reakciju, nema lika u komadu koji bi gledateljima mogao pružiti neproblematični vrijednosni oslonac, nekmoli ugodu identifikacije: Philamintinog supruga Chrysalea – u mladosti, kako se sam hvali, razuzdanog vjetropera – zanima samo kućna udobnost te kad će i što jesti, a autoritet je kadar pokazati tek kad ga nikakve prepreke ionako ne osporavaju, tako primjerice kad Henrietti svečano naređuje da se uda za Clitandrea, kojega ona ionako hoće; brat mu Aristea zauzima poziciju, ali ne i retoričku ekipiranost Molièreovih rezonera, koji su i inače u autorovu opusu bljedunjavi i neprivlačni likovi¹⁷, dok mladi ženik Clitandre olako mijenja ljubavno odredište i prilično kruto zamišlja granice ženskog znanja, iziskujući od žene da naobraženost i elokvenciju u javnosti prikriva, o čemu će ovdje još biti riječi. Najgrublju patrijarhalnu mjeru ženskog ponašanja odnjerava pak, ironično, sluškinja Martine, koja mužu odobrava i pljusku oda li mu se supruga pretjeranoj brbljivosti. Čak i Henriette, sa svom svojom spremnošću na erotsku i reproduktivnu vitalnost koja je navodno u francuskog autora uvijek imala primat, ne bude moralne simpatije, jer starijoj sestri preotima obožavatelja, bezobzirno preskačući red kojim su se onodobne djevojke imale udavati, te već u prvom prizoru izričito izjavljujući kako nema ništa protiv da Clitandre, kad je oženi, za njezinom sestrom Armandom i dalje uzdiše.

¹⁷ Termin “rezoner” naknadni je, kritičarski prišivak Molièreovim likovima za koje se redovito tvrdi da izriču sentenciozne tirade te u tome smislu podupiru mjeru moralne procjene koja je tada u društvu bila na snazi, ili koju je pak zagovarao sam autor. Upozoravam međutim na studiju Michaela Hawcrofta (2007) koja je pokazala da je kao tip “rezoner” vrlo nestabilan pojam, pripisivan različitim junacima, koji možda ne privlače toliko komične energije, ali svejedno mogu očitovati smiješnu samodopadnost, te teško da uvijek predstavljaju standard mudrosti i onodobne *honnêteté* kao ideala aristokratske suzdržanosti, nenametljivosti, obzornosti, gipkosti i ugladenog ponašanja. I Aristeu iz *Les Femmes savantes* pripisivala se tako “poruka društvene prilagodbe i umjerenosti” (*ibid.* 9), a vidjet ćemo u nastavku ove rasprave o kakvoj je vrsti “prilagodbe” i društvene norme “umjerenosti” riječ.

Nasuprot tim, komične osude donekle pošteđenim likovima, stoje tri izrugane žene koje će na različite načine utjelovljivati semantički neksus “braka, rađanja i znanja” (Knitzler, 2001–2002: 244) – Philaminte, Armande i Bélise – te dva njihova salonska sudruga, Trissotin i Vadius, koje će dubrovačka adaptacija spojiti u jedan lik, lokalnog fićfirića Jera, revnog posjetitelja muške Akademije od poklada i kovača stereotipnih pastoralnih stihova kojima će se i zaludene Dubrovkinje Ore, Jela i Pera nekritično diviti. No dubrovačka prilagodba prilično će skratiti tekst, i to već za prvi odlomak u kojemu dvije mlade udavače vode načelnu raspravu o prvenstvu “braka s filozofijom” nad prizemnijim verzijama te institucije, osobito nad neizbježnim razlogom i ishodom braka, rađanjem djece. Komad je prikraćen i za duhovitu inverziju naslijeđenih filozofskih opozicijskih sparivanja i rodne vrijednosne asimetrije, stihove naime u kojima se sklonost duhu povezuje s poslušom majci, a odluka za materiju vezuje uz pokornost ocu. Hipertrifirani Orin bijes i zahtjev da se iz kuće istjera sluškinja – u dubrovačkoj verziji Maruša – više se ne pravda, kao u izvorniku, njezinim slabim znanjem jezičnih pravila što ih je u Francuskoj onoga vremena propisivao Vaugelasov *Le bon usage*, nego time što je sluškinja u ruke uzela *Kite i korune*, zbirku poezije i običajnih propisa koju je Ore čitala, pa ju je zavila u smotuljak, namotavši na nj predu, što postane povod prepoznatljivoj raspravi o raspuštenosti godišnjica kakvu su adaptatori mogli baštiniti još od Držića. Izbačen je i izvorni Philamintin plan ženskog dioništva u Akademiji, kojim se prosvjeduje protiv krivde koja se ženama čini kad im se odriče pristup duhovnim sadržajima i protiv prisile da se žene bave beznačajnostima a ne sublimnim pitanjima, pogotovo, kako Philaminte ističe, znajući da je ta prisila protivna Platonovoj viziji ravnopravnosti muškaraca i žena koju je skicirao u svojoj *Državi*. Ni riječi u dubrovačkoj verziji ne čujemo o sudu kako bi učena okupljanja morala slijediti bolje napatke, objediniti ono što se drugdje razdvaja, ne samo spolove dakle, nego i “lijep jezik” i “visoku znanost”, dapače, “tisuću iskustava” kojima bi se “otkrivala priroda”, što je u izvorniku značilo zagovor Gassendijeva empirizma, kojemu su bili bliski i Molièreovi nazoni (usp. Bloch, 2000). Bez obzira na budalasto nabacivanje nasumično odabranim imenima filozofskih škola kojima će se dionice i dionici učene diskusije u izvorniku početi priklanjati – od “perpatetizma”, preko “platonizma”, do Epikura i Descartesa – kritika je upozorila da Philaminte ipak izlaže progresivnu i inkluzivnu ideju znanja (usp. Knitzler, 2001), koju će u komadu međutim potkresati njezino sljepilo u odnosu na vlastitu tiraniju, zrcalnu inačicu Orgonove u *Tartuffeu*, pogotovu što je i ona žrtva dvojice varalica i parazita.¹⁸

¹⁸ Uloga je zamišljena za Madeleine Béjart, no na prazvedbi ju je igrao muškarac Hubert, jer se uza sav nastup žena na francuskoj pozornici zadržala praksa da starije, aseksualne žene igraju

Spomena svih tih konkretnih intelektualnih i političkih aspiracija u dubrovačkoj verziji dakle nema, pa je možda u tome i Batušić svojedobno temeljio dojam o komediji, odnosno njezinim kraćenjima, kao “indikativnima za dubrovačku sredinu”. Istina, i ovdje Reno ipak jednako koliko i Chrysale rogobori protiv knjiga i zaziva “naše stare”:

Reno: [...] Onu kamaru navrh skale zapačali ste mi je svu librima i vašijem knjižinam, koja odkad znam sam sebe vazda je služila za spremu; koga ćete žiga od tezijeh vašijeh vražijeh libara? Per vita mia dođe mi sto puta taka rabija za naložit ih svijeh na oganj osvem samoga moga Tamare. Ne bi li bolje bilo da ona kamara služi za spremu, i da bi nastojite na vaše posle. Da su blaženi naši stari kojijem žene nijesu umjele ni legat ni pisat, nego su njihova libra bili konac, igrlica, kušinić i naprstak, u koja su povazdan studijali. A sada sve ide naopako, er je počeo svak činit što ga ne toka (II, i, 289).

Ženski udio u salonskim susretima dubrovačke komedije svodi se svejedno na puno servilnije, zborni intonirane ženske uzdahe divljenja Jerinoj ishitrenosti, kao i na neumjesne upadice, prostačke anegdote i prizemne rime, koje zaludena Pera navodno prikuplja kao vlastiti doprinos književnoj razmjeni. Zanimljivo je međutim uočiti da se – uza sve lokalizirane reference na dubrovačke literarne autore i figure, kao što je *Pastor fido*, što su ga Jero i žene “u dubravi na Visočanima prolegali svega”, i to na “naški” – u toj salonskoj prilici našla karakteristična preciozna ambicija da se život podredi umjetničkoj fikciji, jer je Jeru pritom “paralo bit Dubravko a vi da ste Zagorke i Raklice” (II, v, 293). Posrijedi je motiv koji je izraženiji u *Smiješnim preciozama* nego u izvornim *Učeninim ženama*, pa bismo i tu mogli prepoznati usputne aluzije na neprevedenu farsu, to više što se spomenuta uzvišena duhovna zamisao odmah popratni sjećanjem na neumoljivije potrebe i neizbježne materijalne nepogode izleta, propušteni “objed” i “daž” koji je sve izletnike smočio do kože. Dubrovačka je adaptacija, zaključno bismo mogli ustvrditi, jasno pretegnula na stranu pragmatičke rugalice ženskoj naobrazbi i pretenzijama o ravnopravnosti, posve se približivši Marušinoj perspektivi:

Maruša: Kad bih ja imala muža, htjela bih da on zapovijeda i vlada kućom kako je njemu drago, i kad bi mu vele jezičila, da mi ih okine dokle puknem (III, viii, 306).

muškarci, potencirajući farsične elemente “neuporabljive” ženskosti (usp. Prest, 2006: 36–37). Dubrovačka je pozornica mušku igru ženskih uloga još uvijek održala kao neupitnu konvenciju, ali to u načelu ne dovodi u pitanje mogućnost da se konvencijom izvodači poigravaju i kao dodatnim izvorom komike, osobito u ovakvom komadu, protkanom idejom rodne inverzije u braku, društvu i posjedu znanja.

Ili možda ipak nije? Kao što čusmo, adaptator je nastojao pročititi komediju od onih referenci koje bi poremetile istinolikost slike dubrovačkog građanskog doma, ali nije se htio lišiti nekih ključnih etapa okosnice zapleta, ljubavi dvoje mladih i njihova vjenčanja, te odnosa dvaju roditelja prema pitanjima braka, supružničkih dužnosti, majčinstva, očinstva i roditeljskog autoriteta, a tu je Molièreov izvornik već pokazao uočljivu transgresiju normi, možda i važniju od ismijavanja pedanterije. Kao i Philaminte, i Ore vlada kućom, pa Džono, negdašnji mladi Clitandre, prvo valja da se, želi li oženiti Anicu, svidi majci i tetki Peri, izvornoj šašavoj Bélise:

Anica: Ne, ne, pusti ćaću; sve je imat od naše majke. Čaće je jednoga umora za sve pogodit, ma ga je opeta lasno napuhat s druge strane, da sve učini naopako. Učinjen je tako dobre paste da vlada i mota njime majka kako hoće. Ja bih gustala da nastojiš ugodit njoj i tetki Peri, da im što god pritrpiš i pogodiš, er bi ti dosta valjalo njihovo prijateljstvo (I, iii, 281).

Da se Orin muž Reno, izvorni Chrysale, supruga boji i radije “muči ko kami i ne pisne riječi”, saznamo kad se ne uspije usprotiviti njezinoj odluci o Aničinoj udaji za laskavca Jera, što Reno bratu Franu ovako opravdava:

Reno: E, e, moj brate, lasno je govorit, ma ti ne znaš što hoće rijet skando. Ja gustam prohodit s mirom i ne mogu gledat nose. Moja žena umije lijepo govorit i predikat i bit pametna za družijeh, a za tebe velik je vrag. Ako se jednu mrvicu opriječiš na ono što je začelila, kala grondu i napne nos koliko špirun od galiije. Paka za osam dana valja živjet život vražji na taki način, da ja kad bih ti imo deskrievat pako, ne bih umio s boljjem mezoterminom nego: nosi odovamo, nosi odonamo, u saloči nosi, u kamari nosi, i dje se obrneš svud nosi. A u svemu temu kori da je ne čutiš i da je ne ljubiš. A kako vraški možeš čutjet onaku grondu? Eppure toliko uzčakalja više tega da valja davat i razumjet i zvati je tvoje ‘srce’ i priko srca (II, iii, 291).

U tom kućnom matrijarhatu vlada dakle žena koja je i ušla u brak, i rodila djecu, i usto zadržala pravo da “predika” i “bude pametna”. No što ako ono što “predika” od njezinih kćeri zahtijeva izbor i otuđuje od ženinih tradicionalnih dužnosti i ovlasti? Koliko je god dubrovački “tomačitelj”, odnosno adaptator, htio raznim kraćenjima komediju svesti na još jednu tipičnu “intrigu” oko braka dvoje mladih, spriječenih zbog roditeljske manije – hipohondrije, bigotizma, škrtosti, ili, kao u *Ženama pametnim*, “nadri-učenosti” – da ostvare vlastite planove, nije mogao poništiti implikacije rodne inverzije izvornika, odnosno pitanje o različitoj cijeni i značenju muških i ženskih obiteljskih uloga. Dapače, čini se da je tomačitelj komediju usmjerio upravo u pravcu debate o obiteljskoj moći, jer ne samo da se potrudio zadržati igru s metaforama majčinstva i očinstva kada je u pitanju Jerovo kovanje stihova “epigrama” i Orina bezrezervna “aprova-

cijon”¹⁹, nego je i dodao vlastitu potporu središnjem motivu u obliku diskusije o lokalnoj običajnoj praksi, kako svadbenoj, tako i – pokladnoj, u kojoj se, kako folkloristički nalazi potvrđuju, svadba redovito izvodila upravo uz rodnu inverziju:

Jero: Nijesam mogo učinit od manje nego doć ovdj za riveriškat gospođu Oru i dat joj jednu novu koja je *appunto* za nje. Sad sam bio u Akademiji od poklada i uživo izvan načina kreposti od našijeh akademika. Među ostalijem jedan je rečito jednu pjesan naški, u kojoj je složio sve naše antike užance više pirova: kako se imaju regolat pari, kako se imaju izredit sedžete, kako toka prečedenca, što je officio Kite i korune, što su oblegane babice, kako ih ima otiti funcion od kuželja i sve do najmanje dlake, da sam govorio: “Dô bih ne znam što da se može ovdj namjeriti gospođa Ora.” Ma sam stavio svu pomnju i najposlije sam je dobavio za ukazat vam je. Evo je (III, iii, 300).

Dok Ore uživa u tim literarno-običajnim nado-gradnjama muške dokolice, temelji njezinog vlastitog braka dolaze u pitanje, pa će na Renovu jadikovku njegov brat Frano puno oštrije reagirati nego li izvorni Ariste, koji brata doduše isprva kudi da je kukavica, ali više grmi protiv suludosti projekta braka Henriette s Trissotinom, posvetivši tom pitanju čak šest stihova tirade:

*Ariste: Allez, c'est se moquer. Votre femme, entre nous,
Est par votre lachetes souveraine sur vous.
Son pouvoir n'est fonde que sur votre faiblesse,
C'est de vous qu'elle prend le titre de maitresse;
Vous-meme a ses hauteurs vous vous abandonnez,
Et vous faites mener en bete par le nez.
Quoi? Vous ne pouvez pas, voyant comme on vous
nomme,
Vous resoudre une fois a vouloir etre un homme?
A faire condescendre une femme a vos voeux,
Et prendre assez de coeur pour dire un: "Je le veux?"
Vous laissez sans honte immoler votre fille
Aux folles visions qui tiennent la famille,
Et de tout votre bien revetir un nigaud
Pour six mots delatin qu'il leur fait sonner haut,
Un pendant qu'a tous coups votre femme apostrophe
Du nom de bel esprit, et de grand philosophe,
D'homme qu'en vers galants jamais on n'egala,
Et qui n'est, comme on sait, rien moins que tout cela?
Allez, encor un coup, c'est une moquerie,
Et votre lachete merite qu'on en rie.*²⁰

¹⁹ Jero: Pokli mi zapovijedate, gospo, ukazat ću Vam jednu epigramu, to jes jednu pjesan od malo verasa, koja mi *appunto* para ko malahno djetešce koje se stoprva rodilo, er sam je maloprije učinio, i ufam se da će ovo djetešce prid Vašijem srcom *appunto* inkontrat svoju kolijevku.

Pera: Gosparu Jer, za da nam to djetešce bude infinito drago, dosta je rijeti da mu si ti čaće.

Jero: Gospo, Vaša aprovacijon moće mu bit majka.

Ore: Ah, kako mu svaka riječ ima mjesto! (II, šena peta).

²⁰ Andrićev je prijevod neobjavljen, pa za potrebe usporedbe donosim prijevod Dragoslava Ilića (iz Molijer, *Izabrane komedije*, Beograd, Izdavačko preduzeće Srbije, 1950, II, ix, 243):

Dubrovački Frano manje će međutim mariti za brak koji se ugovara – posvećuje mu svega pola rečenicice – a puno više za bratov status u već postojećem braku s Orom, za koji, baš kao i Maruša, predlaže da se osigura fizičkom silom:

Frano: Id'otole, kako te nije sram? Ti si sve kriv, i za rijet ti od mene do tebe, tvoja je žena deventala taka, er si ti *baschio de' fianchi*, i nije na drugi način stekla onoliko gospodstva, nego er je našla u tebi jednu ovčicu za mustit je kako ona hoće. Kako? Tot se ne možeš jednom risolvat bit čovjek, nego ćeš se sveđ strašit od tezijeh nosa, koliko da je u nima pako? Imaš znati da je sve to apension, er kad bi ti umio jedanput udrut po tezijem nosima, svi bi se ti vragovi od pakla disipali: zašto žena, koja je učinjena samo za slušat muža, ne udre nigda u tu bizariju nego samo onada kad muž ne umije činit svoje parti. Zato, coraggio, signor fratello; otersi se jednom i umiej nosit ti gaće, a ne dat da ih ona nosi. Ti govori: “Hoću ovako, er mi je drago”, a čini da ona govori: “Tako je, imaš razlog.” Ja ne znam kako možeš za vivifikat tvoju kćer mahnitostima ženskiem, i tvojjem dobrima učinit čestita jednoga sudžeta koga svak drži za smiješna. *E via*, meritaš da ti se smije vas grad na taku slabos (II, iii, 291).

Frano se dakle poziva na mnijenje cijeloga Grada, prema kojemu suprug bez kućanske vlasti i nije muškarac, odnosno, “čovjek”. No fokus komedije nije samo rodna inverzija, nego ponajprije posljedice koje ona ostavlja u “glavama djevojčica”, zavedenih precioznom pomišlju da se pod Franovim, normativnim, a kako vidimo i fizički represivnim uvjetima u brak ne bi ni trebalo upuštati. Iako Jela, za razliku od Armande iz izvornika, ne dobiva na samome početku preradbe priliku da se o braku izjasni – točnije, da prezre supružničke i reproduktivne dužnosti kao “*bas amusements*”, nisku zabavu – i ona će ipak uspjeti iznijeti na vidjelo nezavidan položaj u kojem se i u Francuskoj druge polovice 17. i u Dubrovniku prve polovice 18. stoljeća nužno morala naći svaka mlada djevojka koja se, žedna ispunjenja drugih, intelektualnih aspiracija, bračnim i majčinskim dužnostima

Ariste: Hajte, ne pričajte kojekakve stvari! / Taj vaš kukavičluk nju jedino kvari.

Vi ste slabotinja takva bili vazda, / i zato je ona i postala gazda.

Pustili ste ženu skoro da vas tuče, / i kao budalu za nos da vas vuče.

Šta? Zar ćete tako da trpíte dovek? / Što se ne rešíte da budete čovek?

I stegnete malo tu ženinu zloću? / Zar ne smete reći jednom: Ja to hoću?

Sram vas bilo! Čerku žrtvujete ćutke, / Isamo da se njine zadovolje lutke.

Daćete vaš novac da troši ta luda, / tri latinske reči što ponavlja svuda,

Taj klippan, za koga trubi vaša žena / kako je filozof, sjajan duh vremena

I pesnik u stilu kome nema ravna... / A u stvari, to je budala kukavna.

Ostav' te! Prosto je smešno očevdno / koliko je vaše ponašanje stidno.

možda htjela oprijeti. Nezavidnost se ovdje ponajviše odnosi na nerazrješivu podvojenost protuslovnim autoritetima, kako će pokazati sljedeći primjer nepodudarnosti između izvornika i dubrovačke prilagodbe. Iako ne znamo, kao što znamo u Armandinom slučaju, da je Jeli možebitno mio Epikur, jer je izvorni prizor s filozofskim *name-droppingom* izbačen, dubrovački je komentator taj izostanak ipak uznastojao kompenzirati, prišivši Jeli barem znanje Lukrecija, filozofa koji se u izvornoj komediji ne spominje, ali kojeg je Molière i cijenio i prevodio (usp. Weill, 2004), i to upravo naslov kojemu sintagmu djevojka iskrivljeno rabi kad kod majke iskaljuje rivalitet sa sestrom:

Jela: Da znaš, majko, da si vidjela! Jeda je ona činila koga konta od tebe! Džusto koliko da te nije žive *in rerum natura* (III, i, 298).²¹

Bez obzira na “nadri-učeni” doziv asocijacije, Jela, poput izvorne Armande, kanda štuje upravo zagovornika prirodnog reda, što je dovodi u raskorak s precioznom “kulturom” koje se inače pridržava toliko revno da ide protiv svojih “prirodnih” nagnuća. A zašto je precioznost nespojiva s mogućom djevojčinom udajom? Čuli smo, Džono je isprva uzdisao za Jelom, no ona mu nije jednako uzvraćala, držeći ga “u maloj cijeni”. Zaslužuje li međutim Džono da mu uzvрати ljubav, kad sam izjavljuje da “ne može smisliti” ženu koja “čini pompu od kreposti” i “njom se pavonedža”, pa bi radije da se žena “u diskorsu ukaže injoranta u stvarima koje zna”, jer on ne može “probavit da se (ona) pretendža distingvat od ostalih žena od svijeta, davat normu od života, čitavat libra, na pripozit ili ne, i da cijeni da sve što je diferento od nje, da je naopako” (I, iii, 281)? Džono ne želi niti “adulavat ludostima” majke dviju djevojaka, premda je obje očito poštuju daleko više nego “ćaću”. Ako u izvorniku Philaminte mogućemu zetu prigovara da od nje nije nikada zatražio da mu štogod od svojih pjesama pročita, dubrovačka Ore Džonu zamjera nedostatak elementarne pristojnosti, jer Jeli kaže sljedeće:

Ore: [...] Znam i prije kad se s tobom ćutio, ja vam nijesam branila zaisto, ma me majdek nije nigda vele delekt: paro mi je sveđ jedno ništo džusto ništo; ne umije se ni javit kako valja. Kreancom i komplimentima džusto para da se podrugiva, i para mu se da je spiritoz kad tresne što ovako nesmotrno i neskladno. (III, i, 298)

²¹ Zanimljivo, i Armandin Epikur i Jelin Lukrecije bili su oslonci Gassendijeve materijalističke kritike religijske zatucanosti. Ako se u *Učenim ženama* izravno i ne spominje, Lukrecijeva demistifikacija obogotvorenja prirodnih sila opetovano odzvanja u Molièrevom opusu, od *Škole za žene* do *Mizantropa* (usp. Weill, 2004), pa je i ova sitnica znak da su i “tomačitelji” naslutili kako komedija krije neke simpatije za smućenu djevojku.

Osim što, nadalje, Jela i u svojem odbijanju slijedi majčin autoritet, pozivajući se na “malu stimu” koju je Džono od majke “činio” – makar se i nerado odričući njegove svojedobne prošnje – čini se da djevojka nalazi i dodatnih razloga za svoju precioznu kolebljivost, a oni Armandinim argumentima iz izvornika domeću proširenje koje jasno zaoštrava varljivu primamljivost lokalne verzije sretnog braka:

Jela: [...] Kad mi dođe na pamet sveđ promislím: da da me je uzo a paka bio igrc od jutra do noći u betuli, izlazio po večeri, fantastiko i takijeh stvari, koji bi bio s njime moj život? Koliko bih trudila za upravit ga? Id', tako ti zdravlja, ko zna da mi je velik pjadžer učinio što me je ovako ostavio. (III, i, 299)

Kakvu je to ljubav Jela nekad htjela? Uza sva sakaćenja, i adaptirana je komedija ostavila na životu dva ključna prizora Jeline razmirice sa Džonom, koji odišu daleko većom strašću nego li racionalni momkovi dogovori s mlađom sestrom Anicom, svjedočeći usput u kakvoj se konfuziji našla Jela, zagovarajući posluš majci, a pateći što zbog tog posluha istodobno gubi strastvenoga Džona. I prvi i drugi prizor svjedoče o tome da su Jelu u taj tjesnac nagnale upravo preciozne obveze, jer evo kako joj se Džono tuži:

Džono: [...] Znete dobro da je vaša l'jepost bila zatrivila moje srce, i moji su vam uzdasi dugo vrijeme moju ljubav svjedočili, ma je htjela moja nesreća da nijesam merito prid vami nijednoga gradimenta, anci ste se vi sveđ od mene uklanjali. Tako mala cijena redukala me je da sam otišo iskat koje srce većma milostivo, prid kojijem bi bila bolje primljena moja služba. Našo sam ga u gospođi Anici; ona je pronto s nje ljubavi moze suze utažila i moju nesreću promijenila u najslade veselje. Nije se rasčrila primit ljubežljivo koga ste vi držali u toliko maloj cijeni. Insomma umjela me je zavezat na taki način da nije stvari na svijetu koja me može od nje razlučit (I, ii, 280).

Prije nego što se poput zločeste Arsinoje iz *Mizantropa* počnemo pitati kakve je to “gradimente” Džono očekivao, kao i kakvo je to “utaženje suza” i “najslade veselje” Anica priskrbila, počujmo i ulog druge svađe, jer će on svaku nedoumicu posvema raspršiti, vrteći se eksplicite oko materijalnih dokaza ljubavi, njezine moguće autonomije (“ljubiti za ljubav”), duhovne “čistoće” i udjela tijela:

Džono: [...] Vaša je l'jepost bila zatrivila moje srce koje je dva cijela godišta za vami uzdisalo temeljitom ljubavim. Nije stvari koju nijesam učinio za svjedočit vam moju pasion i prignut vas na moje požude. Ma sve moje molbe i svi uzdasi nijesu mogli ništa prid vami, nego ste se sveđ protivile mojijem najsladijem požudam. Ono dakle što vi nijeste htjele, posvetio sam drugoj. Viđ'te je li ovo bit nevjeran, ali je moja krivina, ali vaša, i ali sam ja vas ostavio, ali ste vi mene otjerali. Jela: Tot ti zoveš da sam bila suprotiva tvojjem požudam što sam ih hotjela izplakat i dovestit na onu čistoću

u kojoj konsisti dobrota prave ljubavi i pravoga prijateljstva. Znaš li što govori u *Fior di virtù: Plato dice che il sensuale amore non è perfetto amore*. A ti nijesi nahodio nijednoga sapura vidjet sjedinjena dva srca ako se i tijelo ne sjedini. Tako se džusto ljube među sobom sve živine i čeljad injoranta, koja ne cijenu da je prava ljubav ako najposlije ne dospije u ženidbu. A ja bih htjela da je ljubav među nami bjelja nego lijer, svjetlja nego sunce i čistija nego voda, i da se ljubi za ljubav i veće za ništa drugo (III, ii, 259–260).

No teško je uskladiti Lukrecijeve nazore i platonsku ljubav, pa se i adaptator odlučio da izvorne Armandine egzaltacije u čak 24 stiha bitno skрати kad je Jela u pitanju, da ne zaludi previše glave dubrovačkih djevojčica, koje su morale biti suzdržane do braka, ali onda revno prionuti tjelesnim dužnostima, budući da je njihov zadatak bio, kako britko sumira Slavica Stojan, ne samo da se muškarcima “dopadaju” i “budu korisne”, nego prije svega da “rađaju i odgajaju njihovo potomstvo i da tugu za umrlom djecom utapaju u novim trudnoćama i porodima” (Stojan, 2003: 13–14). Zato se i ova komedija morala okončati brakom dvoje mladih, Henriette i Clitandrea, odnosno Anice i Džona, na koji je nagonila i žanrovska prinuda, ali uza uobičajeni Molièreov mig kako je posrijedi puka konvencija raspleta, koja načete emocionalne i društvene aporije eventualne ženske neovisnosti ne može razriješiti, izlažući ih gotovo tragičnoj sudbini. Ono što je u prigodi u kojoj se razmatraju procedure kojima je dubrovačka prilagodba modificirala izvornike zato vrijedno naposljetku istaknuti jest značajna premetaljka replika izvornoga kraja komedije koju donosi kraj adaptacije. U izvorniku, nakon što se obznani da je Philaminte voljna pristati na brak Henriette i Clitandrea, jer se nazovi-pjesnik i laskavac Trissotin razotkrio kao lovac na miraz, dvostruko izigrana Armande očajno prosvjeduje, nakon čega slijede još tri replike, prva, majčina, druga, tetina i treća, očeva:

Armande: Ainsi donc à leurs vœux vous me sacrifiez?
Philaminte: Ce ne sera point vous que je leur sacrifie,
Et vous avez appui de la philosophie,
Pour voir d'en oeil content couronner leur ardeur.
Bélise: Qu'il prenne garde au moins que je suis dans son
coeur,
Par un prompt désespoir souvent on se marie,
Qu'on s'en repent apres tout le temps de sa vie.
Chrysale: Allons, Monsieur, suivez l'ordre que j'ai prescrit
Et faites le contrat ainsi que je l'ai dit.²²

²² V. čin, iv. pojava, 308:

Armande: I vi mene tako žrtvovaste, mama?
Filaminta: Ne, vi niste žrtva, moje drago dete
vas filosofija štiti te umete
Sprečiti da zavist u dušu vam slazi...
Beliza: Ja sam mu u srcu; neka dobro pazi!
On se ženi jer još očajanje traje,
Al' će posle celog veka da se kaje.
Krizal, beležniku: Hajde, gospodine! Odviše sam čeko,
Pišite ugovor k'o što sam vam reko.

Na kćerin protestni krik majka obećaje “utjehu filozofije”, teta ostaje uvjeren da je ona meta mladićevih želja, pa utoliko i da mladić ne voli udavaču, te proriče bračno beznađe i kajanje, dok sve ponovno u ruke ne preuzme patrijarh, njegov ugovor i njegovi nalozi. Dubrovački “tomačitelj” jednako je posljednju riječ dao Renu, njegovoj riječi i “skrituri”, ali je iz završne razmjene izbacio majčinu jalovu utjehu i replike ovako preraspodijelio između tete Pere i Jele:

Jela: Tot ja imam ovako ostat na oseklji?

Pera: Što si luda, jadna: tebi je bolje negli Anici sto puta; ti imaš i ljepšega i skladnijega vjerenika u pameti.

Jela: Neka samo Anica otvori oči, jer ona ne zna da je Džono namuran na mene, neka promisli da se lasno vjerit, ma se još lašnje poslije kajati sve dni svoga života.

Reno: Hod' mo veće zbogom. Kančilijeru, učinit ćeš skrituru kako sam ja rekō (III, ix, 308).

Izvorna je francuska verzija ostala dakle u granicama mizogine Armandine ušutkanosti “utjehom filozofije”, koja će kasnije očitno voditi stopama tete Bélise, put izbora fikcije, u karakterističnu poziciju “luđakinje” koju patrijarhat dodjeljuje neudanim i jalovim ženama, poziciju u kojoj se ili odlazi u samostan ili vječito sanja o izmišljenim obožavateljima i tješi tuđim bračnim nesrećama. Adaptacija je međutim tlapnje ostavila samo teti Peri, a Jeli dodijelila repliku koja kviri logiku sretne završnice i proslavu reprodukcije zajednice. Sada naime upravo ona – mlada i psihički prisebna žena – izriče posve utemeljenu slutnju o Džonovim prikrivenim stvarnim željama, oslonivši i gorku projekciju sestrina braka bez ljubavi na prethodnu sestrinu deklariranu proračunatost i izriječkom naznačene granice slobode koje će Džono svojoj ženi nametnuti. Ako se publika i imala čemu smijati, nije zbog toga s predstave otišla baš usrećena idiličnom slikom mudre božanske i očinske volje, nekmoli nepomučenom zamišlju braka u kojemu će, kako čusmo, Anica morati itekako pripaziti što i koliko govori.

IV

Okončajmo raspravu nečim čime smo mogli i započeti, ali namjerice nismo, a to je način na koji bi se cijela ova problematika mogla povezati s obnovljenim teorijskim interesom za adaptaciju, bez obzira o kojem je prijenosu riječ, iz teksta u drugi tekst, u drugu kulturu, u drugi medij. Knjiga Linde Hutcheon iz 2006. instruktivni je klasik toga teorijskog područja, ponajviše svojim opravdanim osvrtom na konceptualne i metodološke zamke u koje svi koji na adaptacije nabasaju opetovano upadaju, redovito ih tretirajući kao drugotne, izvedene, minorne, ovisne, manje vrijedne od izvornika. Kada su u pitanju tako različito razvijene kulture kao što su Francuska 17. i Dubro-

vačka Republika 18. stoljeća, svi se ti nabrojani atributi adaptacija mogu doimati samo dodatno učvršćenima lokalizacijskim suženjem vidika, kao nešto što je ionako već unaprijed ugrađeno u sam kontekst adaptacijskog zrcala koji se u velikoj kulturi htio na pozornici ogledati. Hutcheon međutim manje zanimaju sama tehnologija i vrijednosna ocjena adaptacije – odnosi izvornika i prilagodbe, sličnosti i nepodudarnosti – koliko opća pitanja: što, tko, zašto, kako, gdje i kada. Ta se pitanja koče na početku svakoga od njezinih šest poglavlja, presijecajući žanrove i medije kojima se autorica bavi te posvema mimoilazeći zamornu problematiku prvenstva izvornika i “vjernosti” adaptacije. Sva naime djela prenose neke već prethodno postojeće “priče”, sva ih aktualiziraju, konkretiziraju, pojednostavljuju i probiru, ili pak šire i razvijaju, i nitko ne izumljuje ni iz čega. Kazalište kao umjetnost istu je osudu za sekundarnost doživljavalo od kad je nastalo, ali dok je god dramatičar ujedno i komad na pozornicu postavljao, moglo se dičiti i stvaralačkom autonomijom. Jednom kad su se međutim tekst i kazalište počeli razilaziti, konceptualni se i vrijednosni spor oko njihovih primata i ingerencija razbuktao kao ni u kojem drugom području i još uvijek traje. Nije stoga čudno što ni mi nikako da dubrovačke dramske frančezarije bez ograda prigrlimo kao legitimu među-fazu Molièreova kazališnoizvedbenog udomačenja koje je na svoj način ostvarilo prethodno spomenuti spoj drame i pozornice. Ta nas među-faza svojim književnim kvalitetama još uvijek opominje da ni danas dubrovačkom prevodilačko-prilagodbenom pothvatu kao nacionalna kultura ne možemo parirati jednakim brojem prijevoda francuskoga komediografa na hrvatski standardni književni jezik. Tražeći u tome korpusu isključivo ono što se vidljivo otklanjalo od izvornika, opsesivno se baveći pitanjima “gdje” i “kada” tumači su donekle zanemarili sve ono “što” su, “zašto”, i “kako” od Molièrea vlasteličići ujedno i svjesno preuzeli, prisvojili i zadržali kao jednakovrijedno “svoje”, odnosno kao učinkovito u novome kulturnome okružju. Jedna od tih komponenti jest i preciozna ljubavna kazuistika i muško-ženska politika koju je precioznost predmnijevala, a koja ostaje i danas, uz petrarkizam, jedini primjer visoko razvijena ljubavnog diskursa u čitavom hrvatskom dramskom korpusu. Uzevši u obzir da se ljubavna kultura, kako naukuje Octavio Paz, redovito razvija u razdobljima i kulturama u kojima se ženi daje značajniji društveni i kulturno-tvorbeni status (usp. Paz, 1996: 45–47), možda bi nas činjenica da je posrijedi davni izuzetak morala daleko više zabrinjavati od naizgled čudne odluke svojedobne dubrovačke mlade inteligencije koja je, umjesto da smišlja svoje zaplete, radije prevodila i prilagođavala Molièrea.

LITERATURA

- Batušić, Nikola 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Baumal, Francis 1926. *Féminisme au temps de Molière*. Paris: La Renaissance du Livre.
- Bloch, Olivier 2000. *Molière/Philosophie*. Paris: Albin Michel.
- Čale Feldman, Lada 2018. “Neuki nauk, višak i manjak”. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, vol. 41, br. 61, 295–307.
- Čaušević, Vesna 1984. *Dvije Molièreove komedije u Dubrovniku*. Magistarski rad. Rukopis. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Decker Lalande, Roxanne 1996. *Intruders in the Play World, Dynamics of Gender in Molière’s Comedies*. Fairleigh Dickinson University Press.
- DeJean, Joan 1993. *Tender Geographies. Women and the Origins of the Novel in France*. Columbia University Press.
- Fališevac, Dunja 2007a. *Dubrovnik, otvoreni i zatvoreni grad*. Zagreb: Školska knjiga.
- Fališevac, Dunja 2007b. *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Hawcroft, Michael 2007. *Molière. Reasoning with Fools*. Oxford: Oxford University Press.
- Herald, Vanessa 1996. “In the Shadow of the Sun King: La Précieuse”. *Paroles gelees*. 14, 1, 31–41.
- Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.
- Janeković-Romer, Zdenka 2004. “Marija Gondola Gozze – La querelle des femmes u renesansnom Dubrovniku”. U: *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest*. Ur. A. Feldman. Zagreb: Ženska infoteka i Institut Vlado Gotovac, 105–124.
- Jones, Alen A. 1943. *The Plays of Molière Viewed as Commentary on Women and Their Place in Society*. Master’s Theses Loyola University Chicago. URL: http://ecommons.luc.edu/luc_theses/631 [pristup: 1. siječnja 2018].
- Kintzler, Catherine 2001–2002. “Les femmes savantes de Molière et la question du savoir”. *Dix-septième siècle*, br. 211, 243–256.
- Kolesch, Doris 2009. “Kartografija emocija” [s njem. prevela Eva Jirku]. *Autsajderski fragmenti: časopis za kulturu, umjetnost i znanost*, 1-2, 73–84.
- Lathuillère, Roger 1969. *Préciosité. Étude historique et linguistique*. Genève: Droz.
- Lepeyre, Elisabeth 1981. “Les Femmes savantes: une lecture aliénée”. *French Forum*, vol. 6, br. 2, 132–139.
- Lorrimer, Renée Claude 1995. “Le secret dans le *Misanthrope* de Molière: agrément courtois ou arme politique?” *Études littéraires*, 28, 2, 97–106.
- Luhmann, Niklas 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti* [prev. D. Domić]. Zagreb: Naklada MD.
- Maistre Welch, Marcelle 2002. “Introduction. Poullain de la Barre’s Cartesian Feminism”. U: *Poullain de la Barre, François. Three Cartesian Feminist Treatises* [prev. V. Bosley]. Ur. M. Maistre Welch, 3–36.
- Messbarger, Rebecca 2002. *The Century of Women. Representations of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Muller, David G. 2013. "Pourquoi sous cette table? More candlelight on Molière's *Tartuffe*". *Comparative drama*, 47, 2, 167–200.

Muraj, Lada 2001. "Molière preobučen na dubrovačku". *Dubrovnik*, 12, 1, 143–168.

Norman, Larry F. 1999. *The Public Mirror. Molière and the Social Commerce of Depiction*. University of Chicago Press.

Orlando, Francesco 1990. *Due lecture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Roma: Einaudi.

Pavlović, Cvijeta 2005. "Molièreove svečanosti à la ragusaine". *Dani hvarskog kazališta. Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, ur. Nikola Batušić et al., knj. 31, HAZU, Književni krug. Zagreb – Split, 62–75.

Paz, Octavio 1996. *The Double Flame. Essays on Love and Eroticism* [prev. H. Lane]. London: The Harvil Press.

Picardi, Emmanuel 2012. "Le Misanthrope ou les apories d'une interprétation". Tom 1. URL: http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_1_2012.pdf [pristup: 1. siječnja 2018].

Prest, Julia 2006. *Theater under Louis XIV: Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet, and Opera*. London and New York: Palgrave MacMillan.

Stanton, Domna C. 1981. "The Fiction of *Préciosité* and the Fear of Women". *Yale French Studies*, 62, 107–134.

Stanton, Domna C. 2014. *The Dynamics of Gender in Early Modern France. Women Writ. Women Writing*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Stojan, Slavica 2003. *Vjerenice i nevjernice*. Zagreb – Dubrovnik: Prometej.

Stojan, Slavica 1996. *U salonu Marije Giorgi Bona*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU.

Tomas, Marija 1974. "Tarto" – dubrovačka preradba Molièreova "Tartuffea". Magistarski rad. Rukopis. Centar za postdiplomski studij Dubrovnik Sveučilišta u Zagrebu.

Weill, Jean-Pierre 2004. "Molière et Lucrece". *Bulletin de l'Association Guillaume-Budé*, 1, 264–275.

SUMMARY

WISE WOMEN

Taking as its title the title chosen by the translation/adaptation of Molière's *Learned Ladies* (*Les femmes savantes*) into the Croatian of eighteenth-century Dubrovnik, this contribution is devoted to all the wise women of Molière's opus that managed to climb onto the Dubrovnik stage, and thus to challenge the existing gender norms which made Dubrovnik one of the most conservative milieus in eighteenth-century Europe. The extant analyses of the phenomenon of dramatic *francesarie* – 23 translated comedies by Molière, a number unparalleled by the current translations of his comedies into modern Croatian – have so far pointed to the connections of adaptations to the local literary tradition, as well as to their dependence upon the local urban setting and its economic, social, and governmental policies, including its gender norms. This contribution, however, focuses on the ways the authors of adaptations still managed to preserve the traces of *préciosité* that Molière built into his numerous outstanding female characters, regardless of the fact that Dubrovnik new no such female alternative to the dominant patriarchal gender code. *Préciosité* was namely a culture of love which implied significant liberties of female behaviour during courtship, as well as within and outside marriage, just as it voiced a demand for the right to education and to the authority knowledge provides. Countering the insistence of our theatre historians on the fact that Dubrovnik adaptations do not include the version of *The Ridiculous Maidens* (*Les Précieuses Ridicules*), this essay explains why *The Learned Ladies*, which deal with the same "protofeminist" pronouncements, do count among the adapted titles. Discussing both the major and the minor lexical and dramaturgical interventions into the selected original comedies, the essay endeavours to demonstrate that Dubrovnik's young noblemen used the project of adaptation not only for sheer amusement of their peers, but also as a means to test how the ongoing European *Querelle des femmes* would unfold against the backdrop of Dubrovnik conservatism.

Key words: adaptation, Molière, preciosity, gender politics