

Svijet ili teatar? O dvjema komičnim majkama oko 1800. (Stulli, Bruerović i njihovi europski priključci)

Dok mi čitamo u knjigama, one čitaju u velikoj knjizi svijeta¹.

Denis Diderot, *O ženama* (*Sur les femmes*, 1772)

I.

Osokoljena pozivom kojemu se nisam mogla ne odazvati, naime da se pridružim još jednoj komparatistički uokvirenoj reviziji povijesti i kritičke recepcije hrvatske starije književnosti iz ženskog kuta, ovaj sam se put odlučila pozabaviti razdobljem i književnom vrstom uz koje se u našim književnim i kazališnim pregledima uobičajeno vežu kulturno-povijesne žalopjke. Posrijedi je mršava hrvatska i, što posebice čudi, dubrovačka dramska produkcija druge polovice 18. stoljeća, osobito imajući na umu da je to razdoblje u kojem se svugdje u Europi – posebice u Francuskoj koja je diktirala ukus doba – odvija intenzivan kazališni život i širi kazališna kultura uopće, te granaju znanstveni uvidi i kritički sudovi o kazalištu i glumi. Ne samo glumačka, nego i dramska praksa, posebice komedija, dobivaju upravo tada novi poetički zamah, osnažen sekularnim impulsima bogatijeg građanstva i njegova interesa za svakodnevicu, kakva se manifestira u tzv. komediji običaja, žanru koji prvenstveno zanimaju „čovjekovo ponašanje u društvu“ i „razlike između staleža, sredina i karaktera“ (Pavis, 2004: 193). Žaljenja vrijedni manjak autohtone dramske produkcije u prvoj je polovici stoljeća barem kompenzirao opsežan poduhvat adaptacija Molièreovih komedija, koje, baš zato što su bile pretočene u prozu i lokalizirane u dubrovački ambijent, nisu previše odudarale od netom spomenutih kasnijih poetičkih tendencija, kada ipak obeshrabrivši lokalne dramatičare da se i sami okušaju u nečemu što bi slavnoga Francuza bilo dramaturški dostojno.

Pri kraju se stoljeća, nasreću, u Gradu javljaju dvije časne izvorne iznimke, *Kate Kapuralica* Vlaha Stullija i *Vjera iznenada* Marka Bruerovića, koje ću

ovdje smatrati izuzetnima i po nekim njihovim, u dubrovačkoj drami dotad rijetkim dramaturškim značajkama, koje ih poticajno vezuju za načelnija pitanja rodne politike čitave starije zapadnoeuropske komediografije². Dodatno nas može intrigirati i to što su dvije komedije ujedno i dva u svemu međusobno oprečna djela, kako barem sugerira lapidarni sud što ga o njima u hrestomatiji *Hrvatska drama do narodnog preporoda* izriče Slobodan Prosperov Novak, prema kojemu u prvome naslovu „izranja svijet, a nestaje teatar“, dok je drugome svojstven „oprečan proces“ (Novak, 1984: 342). Premda bismo u ovu tvrdnju mogli posumnjati već i zbog toga što je neosporno da u spomenutom dvojcu prednost u zanimljivosti, iznimnosti i potvrđeno dugoročnijoj kazališnoj vrijednosti odnosi upravo *Kate Kapuralica*, dakle navodni „svijet“, a ne „teatar“, ni Novakova problematično simetrična antinomija ni zajednički neodređeni datum nastanka dvaju djela – oko 1800. – nisu, kao što sam nagovijestila, jedino što dvije komedije povezuje, pa utoliko ni jedino što ih čini vrijednim međusobne usporedbe, nekmoli smještaja u širi komparatistički sinkronijski i dijakronijski kontekst. Obje naime neuobičajenu dramaturšku poziciju, premda ne uvijek i moć – barem ne kad je u pitanju *Vjera iznenada* – pridaju figuri majke, te ističu njezin problematičan odnos prema kćeri.

Posrijedi je i inače prilično podzastupljena dramska konstelacija ne samo u dotadašnjoj hrvatskoj komediografskoj tradiciji, nego i, kako ću nadalje nastojati pokazati, u gotovo cjelokupnom ranonovovjekovnom europskom komediografskom korpusu, u kojemu je dramaturški prominentan par majke i kćeri moguće naći tek u Molièreovim *Učenim ženama* (*Les Femmes savantes*). Koincidencija se pak iznenadnog majčinskog protagonizma u komedijama koje ću razmotriti posve u kazališno-povijesnim komentarima tih dvaju djela previdjela, a po mojemu se sudu može izazovno pridružiti

¹ Svi prijevodi navoda iz neprevedene inozemne sekundarne literature su moji.

² U članku ću se pozivati na izdanja tih dviju komedija u Fotez, 1967a: 299-334 za *Katu Kapuralicu*, a 383-419 za *Vjeru iznenada*.

činjenici podudarnog vremena nastanka Stullijeva i Bruerovićeve komada, pa onda i Novakovoj odrješitoj polarizaciji „svijeta“ i „teatra“. Osim što je naime sama po sebi neodrživa, jer jedno na drugo neizbježno utječe – odnosno jer „književne forme i umjetničke konvencije ne tvore statične retoričke paradigme koje se nepromjenjive prenose kroz povijest“, nego „su i same ideološki konstrukt“ i „promjenjivi uzorci“ koji se katkad „iznenadno javljaju u distinktnim povijesnim trenucima“ pa su utoliko i „značajni registri kulturnih transformacija“ (Rose, 2017: 291) – spomenuta nas opreka prije svega nastoji uvjeriti u Stullijevu nepokolebljivo mimetičku poetiku. Rezolutnost mimetičke orijentacije tu ishodi iz pretpostavke da su pisca prije svega zanimala zbiljske okolnosti života likova svih dubrovačkih bijednika „koji su se, kada se prekinuo saturnalijski hip, vraćali u prostor svojih stražarnica, postolarskih radnjica, krčmi i ložnica bez topline“ (Novak, 1984: 332). Za te se naime navodne „saturnalijske značajevе“, pripadnike nižih slojeva koji se u privremenom svijetu komedije uzdižu u pozicije moći – što, valja napomenuti, teško da je slučaj u *Kati Kapuralici* – retroaktivno ujedno ustvrđuje da su bili željni izravne „multiplikacije“ na pozornici, iako je i u tome pogledu ambicija dubrovačke sirotnije da gleda svoja vlastita zrcala upitna pretpostavka: puno bi opravdanije bilo ustvrditi da se stanovnici ove komedije ironično izlažu pogledu onih koji im se nadmoćno i okrutno smiju, premda su umnogome krivci za njihovo stanje. Nasuprot tezi o navodnoj sirotinjskoj kazališnoj „multiplikaciji“ na Stullijevoj pozornici, Bruerovićevoj imućnijoj publici izgleda da prema Novakovu mišljenju nije bilo do takve „izravnosti“, pa je *Vjeri iznenada* navodno stoga više svojstvena svjesna artificijelnost dramaturške kombinatorike i igra kazališnim konvencijama, „teatar“ dakle koji i duhom i jezikom priliči višoj klasi za koju je i o kojoj je autor komediju napisao.

Zašto međutim izdvajam figuru majke koja u objema komedijama dominira i zašto je vezujem uz 1800., te usto i uza spomenutu sumnjivo odrješitu opreku? Zato što je ponarasila važnost majčinstva kao socijalne uloge osmišljene nekim kulturnim pretpostavkama o njezinoj emocionalnoj, odgojnoj, društvenoj, ako ne i političkoj funkciji, kako je još sedamdesetih godina prošloga stoljeća pokazala Elisabeth Badinter, ideološki izum prosvjetiteljstva, kojim se odnos majke i djeteta definitivno sankcionira u terminima instinktivne, *urođene* i bezrezervne ljubavi i predanosti³. Utoliko je i majčinu odsutnost odnosno prisutnost u **poetičkim** zaokretima od

³ Badinter trasira genealogiju te fikcije od 17. do 20. stoljeća kao ideološku pretpostavku da je majčinstvo „pred-formirana, automatska i nužna djelatnost koja samo čeka priliku da se izvodi“ i tako „biološkoj i fiziološkoj činjenici trudnoće“ nepomućeno i izravno pridruži „određeni majčinski stav“ (Badinter, 1980: 6).

antičke nove komedije, preko renesansne ljubavne do salonske komediografije 18. stoljeća moguće gledati jedino bifokalno, imajući na umu i logiku njezine pojavnosti u povijesnom „svijetu“, baš koliko i njezinu dramaturšku poziciju u „teatru“. Doduše, kad kažem „svijet“, ne mislim nužno isključivo na konkretne sudbine majki i majčinstva u Europi, odnosno Dubrovniku 18. stoljeća⁴, nego pritom na umu imam i diskurzivnu produkciju, prije svega filozofske prosvjetiteljske, ali i ine literature u kojoj se spomenuta ideologija formirala i širila, o čemu nešto kasnije. Kako je na nju u to isto doba odgovarao „teatar“, nije sasvim drugo, ali je sigurno na drukčiji način složeno pitanje koje za sobom povlači i neke specifične – generičke, dramaturške i jezične – putanje komparatističkog interesa, koje ne smijemo zanemariti ni kad revno nastojimo u umjetničkoj produkciji prepoznati neki, možda i tom ideologijom konstruirani – „lik žene“, pa tako i lik majke.

Štoviše, moglo bi se pokazati da je upravo ovdje apostrofirana, načelno neraskidiv sraz „teatra“ i „svijeta“ – dozvan, uz ostale, i tim, majčinskim povodom – kadar donekle revidirati dosadašnju kritičku percepciju i Stullijeve i Bruerovićeve komedije, jer će se pokazati da niti u prvoj prevladava, kako se stalno u kritici ponavlja, sama sirova stvarnost, neposredovana ikakvim povijesnim tragovima i dramaturškim strategijama, niti drugom u potpunosti caruje komediografska stilizacija, posve nedotaknuta aktualnim neuralgijama vlastita užeg i šireg okruženja. Ni Novaku ta primisao ne da mira, pa kao da si skače u usta kada sugerira kako prva komedija sadrži „tisuću puta reproducirane značajevе muža pijanice i žene goropadnice“ – iako ne znamo točno na koje likove kazališne tradicije misli, možda Shakespeareova Petrucchia i Katarinu iz *Ukročene goropadnice*⁵ – istodobno sudeći kako

⁴ U tome je pogledu bolje pogledati knjigu Slavice Stojan *Vjerenice i nevjernice* (Stojan, 2003) u kojoj se obje komedije nerijetko prizivaju kao dodatne potkrepe analiziranim arhivskim materijalima, no ne povodom statusa majčinstva. Knjiga nažalost nema indeks, pa vrijedi iskoristiti prigodu da napomenem da se *Kate Kapuralica* tu često navodi i to raznolikim praktičnim, nasilnim i običajnim povodima („fjersanja“, tj. rezanja lica britvom, str. 36; sklapanja vjeridbe među manje imućnima, str. 61; statusa sluškinja u Dubrovniku, str. 99; stanja seksualnih sloboda u nižim slojevima, str. 216; psovanja žena i žena psovačica, str. 284, 286, 289, 305; mizoginije, 360), kao i Bruerovićeve (takoder, povodom sklapanja „vjere“, str. 53, roditeljskog izbora vjerenika i visine miraza, str. 59, uobičajenoga iznosa miraza, str. 60; miješanja Dubrovčana s Židovima, str. 234; ženske jezičavosti, 305; pučke retorike, 334-335; mizoginije, 361).

⁵ Premda je Novak nigdje ne navodi, ova nit mogla bi voditi nekim intrigantnim poredbenim zaključcima: i u Shakespeareovoj se komediji naime dočaravaju ne samo kućanski muško-ženski odnosi moći, nego i općenita sklonost okrutnosti i nasilju s obiju strana rodne polarizacije, o čemu podrobnije usp. Krims, 2002.

Stullijevoj komediji nedostaje „komediografski eros“ koji bi pokrenuo zbivanja. Sada čujemo da su „likovi uzeli na sebe maske iz starijeg, prethodnog komičnog svijeta“, premda ne i kojeg, no i da nemaju ni kamo ni kuda jer se u *Kati Kapuralici* „svjesno dokinula dramska stilizacija“ (*ibid*: 332). S druge strane, kritičar u Brueroviću silom želi vidjeti na djelu „vodviljsku konvenciju koja je u tom trenutku sve više osvajala europske pozornice“ (*ibid*: 342), iako je prizor ljubavnika skrivenog pod krevetom, kao osnovu te anakronističke tvrdnje, već inverzno nagovijestilo i Orgonovo skrivanje pod stolom kako bi svjedočio Tartuffeovome zavodjenju.

Dvije se komedije doimaju, kako Novak kaže, „antipodima“ čini se prije svega zato jer je prva smještena u sirotinjski, a druga u ambijent vlastele i bogatih građana, što obje nastoje naznačiti razmjerno vještom uporabom različitih jezičnih registara, a onda, dakako, i drukčijim preokupacijama i motivacijama svojih likova, jer dok su prvi prikazani kako jedva preživljavaju, drugi se bave ljubavnim i novčanim transakcijama. No i u jednoj i u drugoj komediji zbivanja se pretežito odvijaju u zatvorenim prostorima i obiteljskom miljeu. U objema se također odvijaju pripreme za uobičajeni čin kojemu smjera većina komedija: brak dvoje mladih. Uza sve svoje drastične razlike u tonu i atmosferi, obje su komedije neizbježno stoga plod neke konvergencije govornih činova i dramaturških konstelacija, pa se može reći kako u objema u posve podjednakoj mjeri izranja teatar, a s njime i – s jednakim zahtjevom – neki „svijet“ koji taj teatar mimetički predočava: u razdoblju smo naime razmjerno čudnovata sustanstva racionalizma, moralizma i sentimentalizma, kad pozornicom više ne vladaju ni mitologija ni fantastika, nego prikaz svakodnevnih građanskih briga oko vlastita afektivnog, financijskog i društvenog statusa, u okviru kojih preokupacija *Kate Kapuralice* nesumnjivo odskače utoliko što ih izvrgava neobično pregnantno dočaranom sarkastičnom ruglu iz perspektive „poniženih i uvrijeđenih“, očito računajući na to da time itekako narušava neki „obzor očekivanja“ svoje uhranjene i povlaštene publike.

II.

Kad bismo se ovim povodom osvrnuli na to kako u starijoj europskoj kazališnoj povijesti stoje majke uopće, morali bismo zaključiti kako ih je, u usporedbi s očevima, znatno manje, a i kad ih ima, uočljiva je prevaga tragičnog majčinstva, vjerojatno zato što je tragedija toj kompleksnoj figuri obiteljskog socijalnog i pojedinačnog nesvjesnog psihičkog života uspijevala održati dignitet, zazor i tajnovitost. Još otkad se Klitemnestra u obličju podzemnoga duha u završnom dijelu Eshilove trilogije *Orestija* nije uspjela izboriti za prvenstvo „majčinskog prava“ – pa ni, kao živa Ifigenijina

majka u Euripidovoj *Ifigeniji u Aulidi*, za to da se zbog njezina vapaja kći ostavi na životu – majke se međutim ni u tragedijama nisu baš često pojavljivale, pogotovo ne kao središnje, nekmoli tako samosvjesno erotski investirane dramske figure: u Eshilovim *Perzijancima* jedva da se čuje kraljica Atosa, u Sofoklovom *Edipu* u jednoj epizodi dominira Jokasta, premda više kao supruga i sestra, pa se tek u Euripida, osim kao postranični lik – Etra u *Pribjegarkama* ili, i opet, Jokasta u *Feničankama* – javlja i kao osovina tragedije, kada je prije svega samomučiteljski zaljubljena Fedra u *Hipolitu* ili prevarena Alkmena u *Heraklu*, ili kad ju – konačno – zastupaju baš naslovni likovi, požrtvovalna Alkestida, djecoubojica Medeja i patnička, ali gotovo jednako užasno osvetoljubiva Hekuba, od kojih je potonja jedina od triju koja je ujedno i majka kćeri, žrtvovane Poliksene. Otud i dodatni „politički“ značaj što ga u hrvatskoj tragičkoj tradiciji zauzima Držićeva odluka da od svih Dolceovih prijevodnih djela preinači upravo talijansku preinaku potonje Euripidove tragedije, o čemu sam već pisala drugdje (Čale Feldman, 2012: 109-132).

Začudo, vrijeme tu ne manifestira nikakav dramski progres, jer kad se latimo Shakespearea, paleta se neće bitno obogatiti: ostale su nam u nasljeđe ideološki posve muškom ratništvu odana Volumnija i posrnula, nevjerna Gertruda, legendarne majke plemenitih osamljenika, Koriolana i Hamleta, a onda i majke u povijesnim kronikama, osobito majke zločinaca, kao što je Vojvotkinja od Yorka, majka Rikarda III, ili pak majka koja je i sama zločinka, Tamora iz *Tita Andronika*, ali baš nijedna od njih nema ni naslovnu ni protagonističku poziciju. Sve su to majke sinova: jedina majka kćeri iz tragedije, Gospođa Capuleti, ostaje glasnogovornicom očevih nazora i naputaka, pa bismo eventualno tek u Dadiji mogli Juliji pronaći kakvu zamjensku i zaštitničku majčinsku personu. Prilike da se pojavi i oglasi možda su nešto povoljnije u poslovičnom „teatru emocija“ francuskoga klasicizma, osobito kad je riječ o Racineu. No i njegova je Agripina iz *Britanika* tek funkcionalni lik u zapletu, kao i Kleopatra u Corneilleovu *Rodoguneu*, pa je – uz već spomenutih i preko Seneke naslijedenih Medeje i Fedre – jedina novija i kompleksnija tragična figura klasicističke pozornice odana Andromaha iz istoimene Racineove tragedije, razapeta između brige za sina čiji bi spas zajamčio njezin brak s Pirom s jedne i ljubavi prema poginulom mužu s druge strane. Sigurno, ovo je sasvim površan prelet preko nekoliko stotina godina tragičnog teatra, no već sama činjenica da je i puki popis imena značajnijih europskih likova majki toliko kratak i moralno polariziran – osobito kada je u pitanju majčina seksualnost, koja je, ako se uopće i ističe, uvijek demonske naravi – govori mnogo o tome koliko su i fikcijske majke stradale zbog slabe vidljivosti i ograničena operativnog dosega stvarnih. Treba li, doista, u odsutnosti ili marginalnoj nazoč-

nosti europskih tragičnih majki vidjeti ne samo puku političku, ekonomsku i socijalnu marginalizaciju, nego i učinak stanovita fantazmatškog mehanizma, Freudova „potiskivanja ženskosti“, nepojmljivosti majčine seksualnosti, te utoliko i nezamislivosti njezina ne samo zakonskog, nego i kulturnog autoriteta u društvu koje je neiskorjenjivo patrijarhalno?

Komedija bi, prema svim definicijama vrste, morala biti prostor liberalnijega i barem dozirano socijalno transgresivnog pristupa, i u pogledu sasvim običnih, i povodom može bitnih neobičnih majčinskih pozicija u fikciji, premda bi i tu kao čimbenik opstrukcije mogao nastupiti tabu nad prikazom majčina tijela u njegovim niskim i poročnim, komediji u pravilu privlačnijim ljudskim aspektima. Možda je tome razlog što upravo u komediografskom korpusu zapažamo još čudniju putanju: koliko god su se naime i Plautova i Terencijeva komediografija i njezino bogato naslijeđe u europskoj eruditoj komediji mogle smatrati derivatima Menandrove „nove komedije“, likovi majki koje je moguće pronaći kod grčkoga autora u njegovih su rimskih nasljednika uvelike brojčano reducirani. No ni u Menandra se, valja napomenuti, majke nikada ne javljaju kao protagonistice, nego eventualno kao bilo prepreke ili saveznice u glavnome zapletu, braku dvoje mladih, koji katkada, mora se priznati, obuhvaća i mlade majke, a one djecu nerijetko najprije stječu izvan braka jer su bile silovane (Witzke, 2014: 87-100). Tu okolnost ne bi međutim nužno trebalo tumačiti kao Menandrovo slobodarstvo, nego kao komediografsku, privremeno socijalno prihvatljivu licenciju koja je prvenstveno pogodovala dobrobiti likova mladih muškaraca, odnosno koja je prvenstveno time utajivala njihove seksualne i bračne apetite (usp. Traill, 2008: 268).

S redukcijom prikaza takvih zazornih okolnosti i likova majki u Plauta i Terencija, i u novovjekom se komediografskom korpusu majke sve rjeđe i rjeđe pojavljuju, sve dok se u Shakespeareovim „romantičnim komedijama“ posve ne izbace, potvrđujući za feminističke novohistorističke kritičarke kako je u „edipovskom zapletu“ ipak „mrtva majka najbolja majka“, te kako se čak i po logici Fryeovih definicija komedije „idealno društvo utemeljuje u žrtvovanju majčine žudnje“ (Rose, 2017: 307)⁶. Osobito je iz te skupine tekstova informativno izdvojiti upravo *Ukročenu goropadnicu*, komediju koja u nizu svojih izmjena prototeksta anonimne balade kojom se inače u motivskom smislu izdašno služi, prije svega iz-

bacuje lik junakinjine majke, od koje u baladi Katarina nasljeđuje svoju goropadnost (Lael Mikesell, 1989: 151). No nemojmo u žaru ljutitog probiranja preskočiti neke prethodne, i dalje lateralne, ali ipak sasvim netipično koncipirane likove talijanske renesansne komediografije: majku Sostratu iz Machiavellijeve *Mandragole* i pomajku Sofroniju iz njegove *Klicije*, značajne elemente varijacije u uho-danoj dramaturškoj „formuli“ koju je u romantičnoj komediji nasljedovao i Shakespeare, a koja slijedom Menandrove baštine dominira cjelokupnim europskim renesansnim, a onda i kasnijim komičnim pozornicama, kao zaplet u kojem ljubav mladoga para opstruiraju starci, a potpomažu sluge (usp. Greene, 1977: 2-10). Obje se Machiavellijeve junakinje očituju naime kao pokretači radnje i pomoćnice svojih kćeri te posvemašnje suprotnosti idealiziranim atributima koji su se majci shodno kršćanskim predodžbama o Bogorodici uobičajeno pripisivali: ne samo da se među muškim likovima *Mandragole* razmjenjuju replike o Sostratinoj nekadašnjoj seksualnoj neobuzdanosti, nego i ona sama svoju kćer Lukreciju potiče na seksualni užitak, nastojeći na njezinu majčinstvu kako bi sebi, jer je udovica, priskrbila zaštitu u brižnoj unučadi. Sofronija pak iz *Klicije* odluči pokćerku spasiti iz ralja neželjenog braka i suprotstaviti se muškim tvrdnjama kako je tek ljubomorna i neposlušna supruga. Yael Manes možda dakle jako ne pretjeruje kad Sostrati pripisuje neke odlike Machiavellijeva uzornog vladara (usp. Manes 2011: 13-42) – lukavost i spretnost u iskorištavanju prilika, nehaj za konvencionalne (ženske) vrline i sklonost pragmatičnim političkim manevrima, nekmoli „diplomatskim“ trikovima kojima uspijeva sklopiti potrebna muška savezništva – a u Sofroniji prepoznaje autentičnu zavjerenicu protiv muževljeve patrijarhalne moći (*ibid.*: 43-64).

Prethodno spomenuta Menandrova trojna antropološka struktura (stari, mladi, sluge) domalo će se međutim kristalizirati u rodnom i dobnom kontrastnom shematizmu ograničenog broja tipskih maski komedije *dell'arte* (usp. Zorzi, 1990: 141-153), unutar koje opet za majke neće biti mjesta: slijedimo li Zorzijevu analizu, uvidjet ćemo kako se među komičnim maskama staraca nalaze isključivo muškarci, Magnifico i Dottore, pa jedina starija žena još može biti pomična uloga sluškinje. Ovakva konstelacija kombinacijskih mogućnosti komedije *dell'arte*, unutar koje je jedina neizostavna, fiksna te nerijetko dapače udvostručena ženska uloga mlada i lijepa *innamorata*, zasigurno nešto govori o uvodno spomenutim „umjetničkim konvencijama“ kao „ideološkim konstruktima“ koji i reflektiraju i perpetuiraju neku seksualnu politiku i rodnu hijerarhiju razdoblja, koliko se god premoćno nazočni stari muškarci tu žestoko ismijavali. Komediju *dell'arte* valja spomenuti i stoga što je posrijedi predstavjački fenomen koji će potrajati puna dva stoljeća, te čija će

⁶ Sud se odnosi prvenstveno na ljubavne komedije: Shakespeareova „problemska“ komedija *Sve je dobro što se dobro svrši* i njegova romana *Zimske priče* donijet će ipak na pozornicu dva iznimna majčinska lika, udovicu Groficu de Rossillon i nesretnu Hermionu, udvostručenu u liku kćeri Perdite, premda i Hermionina sudbina samo potvrđuje zazor od seksualnosti žene koja je ispunila svoju prokreativnu dužnost.

temeljna rešetka preživjeti i u Molièreovu i u Goldonijevu opusu, koji će kritičari vezivati uz komedije dubrovačkih autora kao njihov ključni intertekstni oslonac: no Goldoni će tu rešetku bitno razgranati i karakterološki obogatiti, između ostaloga i međusobno suprotnim ulogama „dobre“ i „zaljubljene“ majke, možebitna prototipa za Bruerovićevu junakinju. Prije nego što se međutim potanje obratimo 18. stoljeću i svojem primarnom interesu, ipak bi se valjalo još zakratko osvrnuti na Držića: njegovo bi se djelo, zanimljivo, i u ovome, rodno-ideološkom pogledu moglo smatrati pravom malom oglednom minijaturom, koja mjestimice čak i radikalizira protupatrijarhalne pretpostavke Plautove dramaturgije od koje je dubrovački autor toliko, kako sam kaže, „ukrao“: no znači li to da uzvratno majkama daje ikakvo pravo komičnoga glasa?

Odgovor je tek djelomice potvrđan, kako je već upozorila Dunja Fališevac (2013): ne samo da se majke u Držića javljaju u mnogobrojnim svojim tada mogućim žanrovskim izdanjima – i kao mitološki likovi: Venera i Dijana, i kao ruralni likovi: Stojna, Vlade i Vukosava, i naposljetku kao „vladike“: Dobre (nasljednica Plautove Eunomije iz *Čupa*) – nego bismo mogli reći i da, kao figure uglavnom „ljubomorne i posesivne“ (*ibid.*: 152), zadobivaju zamjetnu lokalnu živopisnost, pa čak i svojevršni autoritet. Ipak, majčinstvo u Držića nikad nije dramaturški fokus, niti majke ikad pokreću radnju komedije. Dobre jest Kamilova majka, ali ostaje nam u pameti prije kao promućurna Zlatikumova sestra i dvostruko motivirana, narogušena protivnica Kamilove ljubavi za Andrijanu, te rezonerka koja je s dramaturškom pozicijom naslijedila i Eunomijinu sklonost da se mrzi ženski rod, pa makar i sama njemu pripadala, a posebice da se kude mlade žene (što je uostalom odlika koju dijele sve Držićeve majke, pa i Vukosava, jedina komična majka kćeri):

„Dobro da mi žene scijenjene smo za malo u stvoru, i da ne imamo pamet mušku ma djetinjsku, koja se, kako i slaba grana, na svaki svjet obrće, ili lud ili mudar, i prije na lud neg na mudar; (...) Od sadanjih nevjesta nije neg spat do podne; a kad se ustane, dvije djevojke nijednoj nijesu dosta da ih sapinju i oblače. A kad se obuku, jedva do objeda mrdajući oko glave njeke čičke od kosa zavijajući pri zrcalu – uh, tuga mi je govorit! – čerše, zle česti, a pak se u crkvu dođe, a mise se sve svršile; (...) Rade – ruke u tikvici držeći; s funjestre na funjestru svilice klubačac naviju, pomrđaju u čestjelicu zlatnu, iglenicu od srebra zatvore i otvore, a djevojke se zovu, a pošli su: cvijetje se kupuje; u dumana, u Čičilija, u Justina po rusate se vodice posila...“ (Držić, 1987: 436-445).

I tako prispjesmo do posljednje komediografske povijesne karike koja prethodi dramskim i kazališnim interesima 18. stoljeća – Molièreovih komedija, za našu povijest značajnih zbog već spomenuta kasnijeg prihvata i dubrovačkog prijevodnog pothvata: i u njegovu će opusu dominirati posesivni,

posesivni, zabludjeli i hiroviti očevi, ali će se naći i brižnih (Gospođa Jourdain iz *Građanina plemića*) i autoritarnih majki, i to i sinova (Pernelle iz *Tartuffea*) i kćeri (Philaminte iz *Učenih žena*). Karakteristično, sve su to ipak epizodne, karikaturalne figure, sve ih je redom na francuskim pozornicama igrao muškarac i onda kada su ostale, mlade uloge već uhodano igrale žene, a i sve pripadaju Molièreu mrskom, građanskom miljeu, koji prema francuskom autoru sramno snižava aristokratske etičke i estetske standarde te je upravo kao takav podlozan smijehu, iznicali iz njega izopačeni očevi ili tašte majke. U neku će ruku moć koju majke tu stječu na izvrnut – izruga – način nagovijestiti upravo promjenu što će je i u dramskim formulacijama obiteljskih odnosa donijeti nove klasne okolnosti, koje međutim neće pogodovati promociji farsične vizije majčinske uloge, bez obzira koji atribut majku u toj viziji „iskrivljava“ – kalkulantsvo, bigotizam ili intelektualne pretenzije. Koliko bi nam se god moglo učiniti da bi se, primjerice, i *Kate Kapuralica* mogla tek mirno priključiti nizu upravo takvih, naslijedenih i usputnih farsičnih predodžbi muškarčkih, „goropadnih“ majki, ta je Stullijeva komedija, baš kao i Bruerovićeva, u kojima objema majke stupaju na poziciju ili naslovnih ili glavnih junakinja, nastala na podlozi drukčije klasne diverzije te u svjetlu novog ideološkog i poetičkog zaokreta u pitanjima majčinske funkcije i simboličkog statusa obitelji uopće.

III.

Valja priznati kako je *Katu Kapuralicu* u pogledu uvodno spomenutih dilema oko odnosa „svijeta“ i „teatra“ od samoga početka pratio zapravo kritički paradoks: tako premda Batušić u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* komad proglašava ni manje ni više nego „neprijeporno najzanimljivijom hrvatskom dramom starijeg razdoblja uopće“ (Batušić, 1978: 168), isti će povjesničar u svojoj *Drami i pozornici* ustvrditi kako je „Stulićev dramaturški sustav jednostavan, da ne kažemo priprost“ i prožet „oporim jezikom“, pa „čak i lascivnim sekvencama“ (Batušić, 1975: 38 i 40). I premda nema kritičara koji neće isticati kako je posrijedi „stvarni isječak stvarnoga života dubrovačke sirotinje“, u istim su se rečenicama i odlomcima naših stručnjaka znali u susjedstvu naći i naturalizam i nadrealizam, i drama i antidrama, i spomenuti „isječak zbilje“ i „drama apsurdna“ (usp. Grljušić, 1978: 155), odnosno nesumnjiva pripadnost suvremenoj dramaturgiji, pa se kod Foteza čak spominjalo i srodnitvo s Albeejevom *Tko se boji Virginije Woolf?* (usp. Fotez, 1967b: 633). Zbrkano se sudilo kako sirova stvarnost izbija jer komad nema ni zapleta ni fabule, kao što se i po odsutnosti didaskalija zaključivalo da je Stulli nije ni pisao za pozornicu, iako ostaje nejasno zašto se tako

lako pod Fotezovim nadzorom dijaloški modus komada ujedno ustrojio u činove i prizore, te radnju koja se, *nota bene*, u pogledu prikazanoga vremena kreće u uzornom klasicističkom rasponu od svega dvadeset i četiri sata. Sam izbor obitelji Kapurala Luke pravdao se dokumentarističkim potkrepana i jakobinskim Stullijevim nazorima, ako ne i revolucionarnim naumima, kao da se u tome iscrpljuje eksces što ga je tekst proizveo u povijesti dubrovačke dramatičke, u kojoj mu, kako se jednodušno tvrdilo, baš ništa slično nije prethodilo. I premda je kritika neosporno uspjela, pored spomenutih disonanci, ipak sugerirati i ponešto što će meni ovdje biti značajno, kao što je Novakova opravdana sugestija o tome da je Stulli svjesno pisao „u opoziciji s plačljivošću i sentimentalizmom“ jednoga Goldonija, a onda i s cjelokupnom „glavnom strujom frankotalijanskog iluminizma“ i njezine „dramatizacije suza poštenih familija“ (Novak, 1984: 332), potonje su formulacije ostale samo nabačeni mamci kojih se nitko nije kasnije sustavnije dohvatio.

I tako su, barem sa stajališta strukturne analize, najplodotvornija tumačenja *Kate Kapuralice* ponudili Živko Jeličić (1978), te, razmjerno nedavno, Dubravka Crnojević-Carić (2012), koja međutim svojim fragmentarnim i sugestivnim anamnezama semantičkih opozicija (unutra – izvana, gore – dolje, muško – žensko), a osobito opravdano uočenom simbolikom kućanskog kao ženskog i majčinskog prostora, nije dala neki konzistentniji okvir tumačenja. Koliko god pak i Jeličić inzistirao da je komad „onako od oka odrezano živo meso, karnalesko zbitije jednog ugrabljenog trenutka iz strave realiteta“ (Jeličić, 1978: 145), kritičar barem spada u krug onih koji nisu podlegli iskušenju da komediju u potpunosti svedu na kakvu klasno osviještenu didaktiku, iako je neosporno da je posrijedi i politički subverzivan komad, o čemu domalo kasnije. Jeličić je ponajprije u drami prepoznao ne samo čar i žar psovke kao dominantnog jezičnog čina i komunikacijskog modusa koji gotovo da se osamostaljuje i od kakva funkcionalnog učinka u razvoju odnosa i radnje, nego i niz drugih, reklo bi se epifanijski istaknutih dramaturških postignuća, kao što je primjerice Stullijeva sposobnost da od likova izgradi „karakterne batrljke“, „fragmente ljudskosti“, „razorene oblike psihe“ koji funkcionirati mogu tek u uzajamnom kolopletu, u onome što Jeličić dovtljivo naziva „alkoholiziranom i prostituiranom Laokononom grupom“ okovanom „čudesnim prstenom psovke“ (*ibid*: 147). Jeličić također s pravom izdvaja i momente u kojima drama izbija ne zbog kakva sukoba karaktera s karakterom, nego zbog dosljedno provedenih kontrapunkta u nizu prizora u kojima dolazi do sudara Katinih samoobmana o gospodstvu, „skladnosti“ i „galantariji“ s jedne, i „smrdećeg brloga“ iz kojeg joj kći želi pobjeći s druge strane.

U tome ambijentu, ističe umno tumač, prije svega caruje jezik, kao „jedina imovina“, kao „jedini

dar ljudskosti njezinih lica“ (*ibid*: 151), što su redom uvidi koji kao da su ispalili iz Lacanove kabanice, a koji kanda osobito sugestivno potvrđuju tezu da „psovka pripada jezgri jezika odnosno njegovim osnovnim mogućnostima i aspektima“ (Užarević, 2012: 171). No Jeličić kao da ne primjećuje da taj zazorni psovački jezik – koji dubrovačkoj komediografiji nipošto nije dotad bio stran, jer se dobrim dijelom javljao u kulturnoj funkciji kao dio smjehovnog „sramoslovlja“ s izrazitim obnoviteljskim podtekstom – ovdje nosi neka dotad nepoznata obilježja. Kritičar ne zapaža ni da takav psovački jezik premoćno nad drugim likovima rabi žena, štoviše, majka obitelji koja je usto i u trenutku u kojem je zatječemo trudna, pa se jednako prostački bezobzirno odnosi i prema toj činjenici, prgavo podsjećajući muža kako nije sebi „sama ovo zaprdela u trbuh!“ (I čin, šena 6). Koliko je to s kulturološkoga stajališta transgresivan dramski potez, dovoljno će posvjedočiti sljedeće Užarevićeve napomene:

„Cjelokupni sustav psovke svjedoči o njezinoj *falocentričnosti*, tj. o njezinomu muškom načelu. (...) Uostalom, psovka je u socijalnome smislu dugo, otprilike do polovice 20. stoljeća, bila u prvome redu 'muška stvar' (usp. Uspenski 1994: 110-111). (...) Stoga nije čudno da psovka cvjeta u takvim tipično muškim prostorima kao što su krčme, vojarnje, stadioni, sajmovi i sl. Aktivno ili pasivno uključivanje žena u psovačku komunikaciju (još) uvijek ima osobito 'stilsko' značenje: 'psovka u ženskim ustima doživljuje se kao pojava *spolne travestije*' (Uspenski 1994: 110)“ (Užarević, 2012: 179).

Premda će Dubravka Crnojević-Carić nastaviti uz komad vezivati pojam „humora“ deriviranog iz Bahtinova razumijevanja smjehovne kulture – doduše u Stullija prema kritičarki potamnjelog „crnim suncem“ melankolije – čini mi se ovim povodom primjerenijim ruskoga teoretičara slijediti u njegovoj povijesnoj krivulji, odnosno anamnezi načina na koji se vedre komponente groteskno-realistične renesansne smjehovne kulture, vezane ne samo za jezik nego i cjelokupnu percepciju životnoga ciklusa hranjenja i pražnjenja, odnosno rađanja i umiranja, upravo u 18. stoljeću „formaliziraju“ i pritom „degeneriraju“ u mračna obilježja moderne groteske (Bahtin, 1978: 43). Odsječena od kozmičke vitalnosti i kolektivnosti narodnoga tijela, groteska prema Bahtinu postaje izraz „subjektivnog, individualnog odnosa prema svijetu“ (*ibid*: 46). Budući da je i sama nastala kao reakcija na klasicističku i prosvjetiteljsku „jednostranu ozbiljnost“, „formalno-logičku autoritarnost“ te „didaktičnost i utilitarnost“, moderna se groteska ujedno suprotstavlja i „naivnom i patvorenom optimizmu“ koji je izbijao i iz prosvjetiteljskih ideala. Umjesto da se hrani na „uličnom“ i „općenarodnom“ humusu neukrotiva veselja, postaje „komorna“ i sasvim gubi moment smjehovnoga preporadnja, pretvorivši se u „zlobnu satiru“ (*ibid*: 48).

Stoga bi se, u potrazi za ključnim odredištem te satire u *Kati Kapuralici*, valjalo vratiti sugeriranom otklonu, odnosno punopravnoj diverziji koju Stulli psovačkim jezičnim strategijama poduzima u odnosu na larmoajantnu komediju koja u to vrijeme caruje na europskim pozornicama, i to ne samo u Goldonija, nego prije svega u francuskoj dramatici koju je Stulli, kao frankofil – baš kao i Bruerović, koji je i rodom Francuz – zasigurno dobro poznao. Ono što naime u ideološkome smislu održava žanrovsku rešetku larmoajantnog komada jest fokus na domaćinstvo i obiteljske odnose, prije svega na nježne i zaštitničke odnose roditelja prema djeci, koji su razmjerni novitet u usporedbi s opsesivnim dramaturškim polugama očinsko-sinovskog međugeneracijskog sukoba koji vlada i antičkim i renesansnim i klasicističkim komičnim teatrom (za „evoluciju oca“ usp. Noble, 1968). Već smo vidjeli da dominacija očinske vertikale i u kazališnoj povijesti majčinsku zaštitu i savezništvo uspješno potiskuje u drugi plan, odnosno ili izlaze ritualnom žrtvovanju, kao u tragediji, ili, kao u komediji, izvršava ruglu (uz ipak bitan izuzetak Machiavellijevih majki koje jedine aktivno i djelotvorno teže dobrobiti svojih kćeri i prijete očinskoj prevlasti, prikazujući obiteljski univerzum kao poprište bitke za moć). Stoga se kao važan potporanj prije spomenute, na nov način idealizirane i teatarski promovirane domaćinske sloge osamnaestog stoljeća prije svega javlja nova konstrukcija podobnoga majčinstva, analogna idealizaciji koja se u različitim edukacijskim i političkim traktatima ili priručnicima za ponašanje diljem i Engleske i Francuske i Italije nastojala ženama nametnuti (usp. Francus, 2012 i Walker, 2008): pored podložnosti mužu, skromnosti i čednosti, milosrdnosti i opće osjetljivosti za tuđe potrebe, da ne kažemo pobožnosti i štedljivosti, žene su morale biti i brižne majke, a osobito revne odgojiteljice kćeri, na koje je valjalo prenijeti nauk o prikladnoj udaji i samostalnoj reinkarnaciji istih vrlina. Primjerice, u Francuskoj će Fénelon u svojem traktatu o *Izobrazbi djevojaka* (*De l'éducation des filles*, 1687) jasno isticati prednost majčinoga odgoja u odnosu na guvernante i loše vođene samostane, pod uvjetom, dakako, da se djevojke ne prepuste majkama kojima „manjka znanja i diskrecije“ ili koje se vode „običajima i kapricima“, umjesto da im odgoj počiva na „radosti i povjerenju“ (Fénelon, 1687: 35 i 55).

Sagledana na toj podlozi, činjenica da Stullijevom komedijom vlada lik majke koja izmiče standardima puke supružničke „goropadnosti“, jer je agresivna i prema svojoj djeci te prednjači u bezočnom baratanju spomenutim Jeličićevim „čudesnim prstenom psovke“ (Jeličić, 1978), priskrbljuje „teatru“ u kojem se pojavljuje dodatni okvir tumačenja. Uz pomnu pretragu točaka na kojima Kate metodično odudara od onodobnoga ideala majke – umjesto sabranosti, pijanstvo, umjesto odricanja,

manjak „milosrđa“⁷, umjesto blagosti, bijes, umjesto tjelesne nježnosti, šamari i udarci nogom – taj okvir neizostavno priziva i uvodno razmotreno pitanje o njezinim europskim komediografskim predšasnicama i suvremenicama. Njih je, vidjesmo, uočljivo malo, premda, kada se javljaju, redovito svojim grešnim propustima, a katkad i demonskim svojstvima uočljivo potkresuju patrijarhalni autoritet koji se pojačanom ideološkom egzaltacijom majčinske uloge nije ni najmanje uzdrmao nego samo „pregrupirao“. Nigdje prije međutim nije se u dramatici srelo toliko majčinske buke i bijesa, jer se u vrtlogu uzajamnog „ujedanja“ i zrcalnoga ljeskanja fragmenata lica o kojima govori Jeličić (usp. *ibid.*: 148) kao povod međusobnih zadjevica Kate i Luke redovito javlja upravo nemoć da se ispuni roditeljska uloga: sve se i započinje Katinim prigovorom Luki da je nesposoban „prihraniti“ obitelj, na što će domalo i Luka uzvratiti da ona pak nije kadra „izmoliti boga s tom djecom“ pa ih „lijepu skulu učiti“ (I čin, šena 4). Štoviše, tu će nesposobnost majci izričito prigovoriti i sama kći Mare, kad ironično podvigne kako „mati umije lijepo komplimentat: Htjelo bi jom se da otvori djevojčicama skulu“ (II čin, šena 8).

Potonje formulacije nisu tu tek priručni izrazi za odgoj, fraze naslijeđene iz *Dunda Maroja*, u kojemu sam otac ironično sugerira kako bi morao „na skulu hoditi“ (IV čin, prvi prizor), jer se školovanje u pitanjima obiteljskih odnosa počelo javljati i kao naslov u nizu francuskih komedija 17. i 18. stoljeća: nakon Molièreovih *Škola za žene* i *Škola za muševce* (*École des maris*, 1661 i *École des femmes*, 1662) godine 1732. uslijedit će Marivauxova *Škola za majke* (*École des mères*), polemički povod ponavljanju istog naslova 1744., a iz pera Nivelles de la Chausséea, samog izumitelja larmoajantnog žanra. Te dvije komedije dovoljno potvrđuju da se majka iz navodnoga autoriteta što bi ga, oboružana preporukama domaćinske ideologije, barem u kući morala utjeloviti, preselila u status komičnog objekta školske discipline, jer uzurpira svoju poziciju pa mora zato biti kažnjena vlastitim preodgojem. Paradoksalno, dok bi se i za cjelokupnu europsku umjetničku produkciju 18. stoljeća moglo reći da je dionica općega diskursa domaćinske idile, likovi su majki u svojstvu glavnih junakinja romanesknih ili dramskih priča u pravilu kontroverzni: inkarnacije navedenoga ideala naći ćemo rijetko, uglavnom kod Goldonija, dok dominiraju devijantne majke, koje, kako vidimo, i u dramskim okolnostima moraju proći svoju „školu“.

⁷ Kako značajno izdvaja i Cmojević-Carić, upravo će to majci predbaciti ista kći Mare: „Ti si, majko, bez milosrđa“ na što Kate odgovara: „Nijesam, ne, ma neimam za koga imat“ (II čin, šena 6).

Na tu tek prividnu nelogičnost utječu sami neumoljivi zakoni fabularnog interesa, jer, kako povodom romaneskne produkcije ističe Nancy Armstrong, uistinu produktivna protagonistička pozicija iziskuje „pothranjivanje akutnog nezadovoljstva dodijeljenom pozicijom u društvenom svijetu i osjećaj prinude da se pronađe bolji“ (usp. Armstrong, *How Novels Think*, 2005: 4, navedeno prema Francus, 2012: 8). Možda je upravo u ovoj formulaciji sažeta sva iznimnost protagonističke pozicije dodijeljene Stullijevoj Kati, koja jednako žestoko prkosi dominantnoj patrijarhalnoj logici lokalne dramske prakse koliko i pretpostavljenom podaničkom odnosu prema europskim filozofskim uzorima. Kate ne samo da izokreće ideal koji bi navodno morala slijediti i u „svijetu“ i u „teatru“ jer joj klasna pozicija onemogućuje da ga utjelovi, nego i izražava netom spomenuto žensko nezadovoljstvo koje se izdašno iskaljuje upravo u seksualno nabijenim psovka: ako je točno da se „moment nasilnosti i potpuna ovladavanja kime najefektnije očituje preko sfere seksualnosti“ (Užarević, 2012: 179), onda bismo s potpunim opravdanjem mogli reći kako se Kate psovka služi da ovlada sferama u kojima se osjeća razvlaštenom, bio u pitanju njezin status kao supruge i majke ili njezin položaj naprosto siromašne žene u (još uvijek) aristokratskoj republici, još posve neuzdrmano slobodarskim naumima i civilizacijskim horizontima Francuske revolucije.

Povremeno buncajući o sebi kao „poštenoj mladici“, štoviše, „galantijoj neg kćer“ koja je zaslužila više od života s nesposobnom pijanicom, štoviše, kao o nadaleko hvaljenoj „svjesnoj i prudentoj ženi“ (II čin, šena 10), Kate u jednakom alkoholnom somnambulizmu ipak razgovijetno uspijeva evocirati lekseme vezane uz osamnaestostoljetne ideale odgojiteljske funkcije: biti „prudent“ bilo je naime vrhunsko obilježje onodobnoga roditeljstva koje je krasilo i neke francuske komediografske naslove, tako primjerice Marivauxova *Père prudent et équitable* (*Razborit i pravičan otac*). Zbog te intrigantne unutrašnje podvojenosti – svijesti o mogućoj majčinskoj „uljudenosti“ do koje se ipak, kako suprotna svijest šapće, može pristići tek u oazi financijske osiguranosti koja je Kati posve nedostupna – moglo bi se reći da je Stullijeva navodna „goropadnica“ povijesno-poetički izgubljen lik srodan Buchnerovu Wojzecku⁸, samo što će u njoj žestina skandala klasne poniženosti biti obogaćena jezičnom transgresijom ženskih govornih uzusa, napose psovač-

kom eksplozijom baš kulta o blagosti, posvećenosti i tajnovitosti majčinstva. Čak naime i posrnuli ambijent „smrdećeg brloga“ eksplicira stanovit zazor od misterija prokreacije, kako dovoljno pokazuje „rigvard prema temu što joj je u trbuhu“ koji Luku navodno priječi da se Kati dostojno osveti za pregršt uvreda i kletvi kojima ga obasipa (I čin, šene 6 i 7), a na koji „rigvard“ Kate međutim posve „neprudento“ uzvraća željom da svu svoju djecu te iste večeri – zadavi (I čin, šena 10), upravo onako kako će Wojzeck, izmučen glađu i bijesom, u tragičnoj pomračenosti uma zaklati svoju nevjenčanu suprugu Marie.

No poseban je odjeljak Katine inverzije onodobnih ideoloških tereta namaknutih na majčina leđa njezino ponašanje prema kćeri Mari, kojim potkrepuje upravo karakteristične umjetničke utopije o majčinsko-kćerinskim odnosima kao, kako ističe Leslie Walker, zrcalu širega prosvjetiteljskog projekta (usp. Walker, 2008), prema kojemu je majčino prosvjeđivanje kćeri krucijalno za društvenu reformu uopće, do te mjere da se gotovo pretvara u svojevrsan zamjenski, homoerotički odnos koji će svojom emocionalnom snagom kompenzirati nedostatke ugovorenih bračnih veza. Majka, kaže Walker, kćer mora opremiti napatcima o dobru i sretnu životu, katkad i uz nevoljene i nevjerne muževe, te se u tome smislu uzdiže do ranga same sveznajuće Providnosti, sekularizirajući ipak svojom ženskošću i skućenim ovlastima božanske atribute koje je još donedavna uživao isključivo otac. Kate se i tu dakle nameće svojom potpunom suprotnošću: iako i ona, poput Molièreovih, Marivauxovih i La Chausséeovih majki, kćer prije svega teži udati, to ne čini zato da bi joj osigurala zaštitu i financijski unosan brak, nego da se riješi barem jednih gladnih usta. „Homoerotizam“ majčinsko-kćerinske nježnosti tu poprima sasvim drukčije zrcalne implikacije: kako oporo izrekne Luka, Kate „se arajdava er je“ Mare „deventala bizgič kako je i ona bila!“. Majka je dakle jednako raspusna i sve samo ne blagonaklona savjetnica: umjesto sućutna i obzirna razgovora, kćeri Mari prijete i uskratom večere i kletvom i nasilnom gestom, podrugujući se njezinoj davno izgubljenoj nevinosti i izglednoj nesretnoj bračnoj budućnosti, pa se čak i postavlja kao kćerina suparnica u pogledu navodna, po svojoj prilici izmaštana, ako ne i, kako Jeličić kaže, „halucinantna“ višega podrijetla, mladosti i ljepote.

IV.

Kao što sam već naznačila, teško bi bilo Bruevrićevu *Vjeru iznenada* ozbiljno staviti uz bok drastičnoj raspomamljenosti Stullijeve jezično-psovačke orgije, kojoj nema premca ni pravih pandana među komediografskim suvremenima, iako smo vidjeli da bi se predšasnica ipak našlo, da i ne

⁸ Dva komada – Stullijeva *Kate Kapuralica* i Buchnerov *Wojzeck* – i inače dijele niz intrigantnih zajedničkih kulturnopovijesnih okolnosti i dramaturških obilježja, o čemu sam na Danima hvarskog kazališta 12. svibnja 2022. održala izlaganje pod naslovom „Pred-preporodni odjeci Francuske revolucije i periodizacijske nelagode: *Kate Kapuralica* u optici Buchnerova *Wojzecka*“.

govorimo o učestalosti monstuoznih majki u engleskoj prozi 18. stoljeća (usp. Francus, 2012), o čijim se jezičnim navadama ipak ne čuje ništa što bi sličilo Katinim lingvističkim izgredima. Ni Zora iz Bruerovićeve komedije, jednako toliko neobična pojava za dotadašnju hrvatsku dramatiku, nipošto nije posve samonikla u svojoj smicalici kojom „cicisbea“ Nika kani oženiti vlastitom kćeri: kada bi joj se tragalo za neposrednim lokalnim prethodnicama, morali bismo međutim ustvrditi kako ju je još jedino moguće usporediti s adaptiranom Ore iz *Žena pametnih*, odnosno ovdje već spomenutom Molièreovom izvornom Philamintom iz *Učenih žena* koja također naumi da svojega obožavatelja oženi vlastitom kćeri⁹. No premda ni ona u suprugu ne vidi obiteljski autoritet, Zora nema intelektualnih aspiracija, nego prije pripada svijetu dobrostojećih i dokonih gospođa 18. stoljeća koje su nominalno zapremale uzornu društvenu ulogu u obitelji te preuzimale zadaću nadzora nad afektivnom i seksualnom komponentnom odgoja svojih potomaka. Nuklearna je obitelj u to doba, kako smo već napominjali, bila krunskim izvorištem topline, njege i razrješenja svih ostalih životnih protuslovlja, a važnost majke u njoj iznikla je na podlozi novoga naglaska na očuvanju djetetova moralnog i tjelesnog zdravlja koje se imalo zajamčiti požrtvovnim majčinih odricanjem i od kakvih drugih vlastitih aspiracija te odanošću privatnom, kućnom životu i bezrezervnoj supružničkoj podršci. Tako se osamnaestostoljetna obitelj pretvorila u represivnu instituciju koja je nalagala potiskivanje nagona, odnosno ucjepljivanje kulturnih naputaka o njihovoj kontroli i kanalizaciji poželjnih afekata. Doista, kada bismo tragali za takvom idealiziranom predodžbom majke u zapadnoeuropskome teatru, ne bi trebalo pogled širiti puno dalje od Goldonija: koliko god afirmirao žensku spretnost, inteligenciju, duhovitost i taktičnost, komediograf će svoje ženske likove uglavnom ostaviti u granicama patrijarhalnih parametara, pa će se i njihova majčinska zadaća gotovo redovito pokazati kao medij posredništva i ublažavanja očinskih naloga djeci. U Goldonija su se majke probile i do naslovnih junakinja, tako u komedijama *Dobra majka* (*La buona madre*, 1761) i *Zaljubljena majka* (*La madre amorosa*, 1754) dok prvi već sam po sebi svjedoči o nepomučenosti majčinske stereotipije u njegovim sentimentalnim zapletima, baš kao i komedija *Dobra supruga* (*La buona moglie*, 1749), drugi kao da sugerira stanovitu transgresiju, no posrijedi je gotovo izlika da se još jače istakne majčina žrtva: udovica je Aurelia naime slobodna žena, pa njezina zaljubljenost sama po sebi ne interferira s njezinim društvenim statusom, a onda ni

⁹ O otklonima adaptacije u odnosu na izvornik usp. Čale Feldman, 2018.

s majčinstvom, ali se zbog kćeri odriče svojega ljubavnika kako bi joj u nedostatku boljeg ženika priskrbila dostojnoga supruga.

Nesumnjivo, Goldoni je lako mogao biti Bruerovićeve oslonac, no zna li se za piščevo francusko podrijetlo, teško da se može mimoići primisao kako bi se za usporedbu ponovno mogla prizvati još jedna Marivauxova majka, iz komedije *Majka povjerenica* (*La mère confidente*, 1754), rječita naslova koji slijedi već ovdje spomenute Fénelonove naputke o majci punoj „veselja i povjerenja“ (Fénelon, 1687: 55), pa time već 1735. najavljuje odliku koja će koje desetljeće kasnije u Diderota, Laclosa i Rousseaua i eksplicitno zasjati kao čas hvaljena čas izrugana kruna majčinih ingerencija. I za Marivauxa se međutim može reći kako je taj konstrukt povjerenja unaprijed zapravo „psihoanalitički“ potkopao. Preuzevši naime imena iz autorove prethodne, ovdje već spomenute „majčinske“ komedije, *Škole za majke*, novi se komad odlučuje na kompleksniju razradu središnjega lika te se sam pretvara u svojevrstni „moralni i dramaturški eksperiment“ (Rivara, 1993: 73): spajajući zapravo, gledano iz perspektive kazališne tradicije, dvije nespojive uloge, autoritativnog roditelja i uhodanu ulogu junakinjine „povjerenice“, komad na pozornicu dovodi majku-intriganticu, koja kćer želi bogato udati i odvratiti od siromašnog Dorantea. Stoga najprije od kćeri iskamči priznanje da s ljubavnikom kani pobjeći od kuće, da bi i mladića i kćer iskušavala, predstavivši se potonjemu kao kćerina teta, a od kćeri zahtijevajući da bira između njega i majčine privrženosti. Marivaux dakle insinuirao kako se majka prijateljskim povjerenjem može i lažno poslužiti, ako ne i upustiti u incestne zavrzlake, dakle i sama se erotski investirati u bračne kombinacije koje navodno tek potpomaže ili opstruira.

U Bruerovića, čiji naslov uvelike podsjeća na karakteristične Marivauxove naslove kao što je, primjerice, *La surprise de l'amour*, odnosno *Ljubav iznenada*, nema doduše ni traga ikakvu Zorinu pokušaju da s kćeri uspostavi odnos povjerenja i povjeravanja, ali je od prvoga prizora jasno da je ključ kćerine sreće u Zorinoj odluci o udaji. Majka tu također priječi kćeri izbor financijski nepovoljnog odabranika, odlučivši unaprijed da će se Jela udati za Noku, pa utoliko zauzima i poziciju moći koju u hrvatskoj dramatici prije nije imala. Umjesto, nadalje, standardno udvostručenih heteroseksualnih parova gospodara i slugu, naslijeđenih iz komedije *dell'arte*, u *Vjeri iznenada* kao da će se intenzitet i tenzije žensko-ženskog intergeneracijskog odnosa preseliti na par sluškinja majke i kćeri, što je uobičajeni zrcalni postupak i muško-ženskog, i muško-mušskog i žensko-ženskog pomičnog sparivanja i „zauzimanja gospodareve strane“ koji je svojstven upravo Marivauxovu opusu te kakav će i u *Majci povjerenici* sluškinju Lisette koštati zaposlenja, kao da je posrijedi autentična ljubomora na povjerenje koje majci u odnosu na kćer sluškinja

preotima. Gospođa Zora također kćerinu sluškinju Pave „ne može ni čuti ni videti“ (I čin, šena prva) jer slući da ova zastupa kćerine interese, dok s druge strane gospođina sluškinja Maruša kanda dijeli Zorinu polaskanost i zasljepljenost Nokovim hinjenim udvornostima. I u dubrovačkoga je autora, baš kao i u Goldonijevoj *Zaljubljenoj majci*, majka biće s autonomnim erotskim životom, no kako je dubrovački lik ipak ujedno i udana žena, a ne udovica, posrijedi je investicija koja toj figuri u diskursu domaćinske idile nipošto ne priliči, pogotovo ne u kontekstu kćerinih priprema za udaju. Prizori u kojima Zora kipti od ljubomore i koketira s navodno kćeri obećanim Nokom možda su najzazornija potvrda da bi se zabavljenost vlastitim preljubom mogla i ovdje lako protumačiti kao izraz majčine pritajene potrebe da s kćeri rivalizira, odnosno da s njome incestno dijeli seksualna prava na skorašnjeg ženika. Za razliku od Goldonijevih posredničkih i požrtvovnih majčinih nastojanja ili da se umoli očeva krutost u pitanjima braka, ili da se pak žrtvuju vlastiti interesi, i u ovoj je komediji majka intrigantica i varalica, pa kćerinu sretnu udaju spasiti može jedino protuspletka sluškinje, zaljubljenog mladića i njegova bračnog pregovarača kojom će se ocu Valu otvoriti oči.

Kritici je, međutim, zanimljiviji od Zore bio posve blijedi i instrumentalni lik „cicisbea“ Noke, isto tako posuđen iz Goldonija, iako je, barem po mojemu sudu, daleko intrigantnije razmotriti kako nasuprot Katinoj klasno beznadnoj, ali jezično opunomoćenoj sudbini protumačiti pljusku koju Zori na kraju *Vjere iznenada* dodjeljuje prevareni muž gospodar Valo, koji poput kakva osviještena Molière-ova Orgona naposljetku pronade kobnog Noku ispod ženina kreveta. Dok Stullijeva Kate naime na kraju ispraća svoju kćer s uistinu dirljivo dramaturški pripremljenom suznom mješavinom olakšanja, zavisti i rudimenta nade da će bar kći u braku bolje od nje proći, Zora se publici obraća kao uzor prisilno reformirane i disciplinirane majke, spominjući žensku pamet neke sasvim druge vrste nego je bila ona koju je svojoj kćeri priželjkivala usaditi Molièreova učena Philaminte, odnosno adaptirana dubrovačka Ore. Ta nasilno ucijepljena „pamet“ ovaj put na Zorina usta upozorava da se žene „muževljevoj savišnjoj dobroti“ ne smiju „izobijestiti“, jer u protivnom slijedi sramota i pokora „od svih njihovijeh krivina“, kako bi se „natrag povratile na časni put“ (III čin, šena četrnaesta). Opet će se tako pokazati čudnovati i ironični mimoilasci klasne i rodne sudbine, hvala kojima bijedna Kate stječe daleko više (tragičnog? komičnog?) dostojanstva od navodno u svemu povlaštene, dokone i bogate Zore. Majke 18. stoljeća i u oskudnoj dubrovačkoj kazališnoj produkciji možda dakle konačno dolaze do prilike da dramski progovore, ali to ne znači da uspijevaju izmaći disciplinskim gestama i nemilosrdnoj političko-ekonomskoj ucjeni patrijarhata.

LITERATURA

- Badinter, Élisabeth. 1980. *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel de XVIIe au XXe siècle*. Paris: Flammarion.
- Bahtin, Mikhail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković. Beograd: Nolit.
- Batušić, Nikola. 1975. *Drama i pozornica*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Crnojević-Carić Dubravka. 2012. *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*. Zagreb: Alfa.
- Čale Feldman, Lada. 2012. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, Lada. 2018. „Žene pametne“. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, vol. 50, br. 187, 5-22.
- Diderot, Denis. 1775. *Sur les femmes*. U: *Œuvres complètes de Diderot*, ur. J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, II, 251-262.
- Držić, Marin. 1987. *Djela*. Prir. F. Čale. Zagreb: Cekade.
- Dunworth, Felicity. 2010. *Mothers and Meaning on the Early Modern English Stage*. Manchester: Manchester University Press.
- Fališevac, Dunja. 2013. *Slike starog Dubrovnika. Filološke i književnoantropološke studije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Fénelon (François de Pons de Salignac de La Mothe), *De l'éducation des filles*, 1687, https://fr.wikisource.org/wiki/Traité_de_l'éducation_des_filles, stranica posjećena 28. listopada 2022.
- Fotez, Marko, prir. 1967a. *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knjiga 20. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Fotez, Marko. 1967b. „Hrvatske komedije XVII i XVIII stoljeća i među njima Stulićeva *Kate Kapuralica*“. *Mogućnosti*, vol. 14, br. 6, 630-634.
- Francus, Marilyn. 2012. *Monstrous Motherhood. Eighteenth Century Culture and the Ideology of Domesticity*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Greene, E. J. H. 1977. *From Menander to Marivaux. The History of the Comic Structure*. The University of Alberta Press.
- Grljušić, Ivan. 1978. „O nekim elementima dramaturgije Stullijeve *Kate Kapuralice*“. *Dani hvarskog kazališta: XVIII stoljeće. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Split: Čakavski sabor, 152-161.
- Jeličić, Živko. 1978. „Čudesni prsten psovke“. *Dani hvarskog kazališta: XVIII stoljeće. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Split: Čakavski sabor, 144-151.
- Krims, Martin B. 2002. „Uncovering Hate in *The Taming of the Shrew*“. *Sexuality and Culture*. 6.2, 49-63.
- Lael Mikesell, Margaret. 1989. „'Love Wrought These Miracles': Marriage and Genre in 'The Taming of the Shrew'“. *Renaissance Drama*. Vol. 20, 141-167.
- Manes, Yael. 2011. *Motherhood and Patriarchal Masculinities in Sixteenth-Century Italian Comedy*. London and New York: Routledge.
- Noble, Cécile Étienne. 1968. *L'Évolution du père dans le drame bourgeois réaliste: Diderot, Sedaine, Augier*. Magistarska radnja sveučilišta u Richmondu.

Novak, Slobodan P. i Josip Lisac. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Split: Logos.

Novak, Slobodan P. 2004. *Povijest hrvatske književnosti*, svezak I *Raspeta domovina*. Split: Marjan tisak.

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*, prev. J. Rajak. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost – Izdanja Antibarbarus.

Rivara, Annie. 1993. „*La Mère confidente de Marivaux, ou la surprise de la tendresse, une expérimentation morale et dramaturgique*“. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, br. 173-93.

Rose, Marie Beth. 2017. *Plotting Motherhood in Medieval, Early Modern, and Modern Literature*. London: Palgrave MacMillan.

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

Traill, Ariana. 2008. *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press.

Užarević, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Zagreb: Disput.

Walker, Lesley H. 2008. *A Mother's Love. Crafting Feminine Virtue in Enlightenment France*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Witzke, Serena S. 2014. *Reading Greek and Roman New Comedy through Oscar Wilde's Society Plays*. Doctoral dissertation. University of North Carolina.

Zorzi, Ludovico. 1990. *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*. Torino: Einaudi.

SUMMARY

WORLD OR THEATRE? ON THE TWO COMIC MOTHERS IN DUBROVNIK AROUND THE YEAR 1800. (STULLI, BRUEROVIĆ, AND THEIR EUROPEAN CONTEXT)

Contrary to the thesis that the only two extant autochthonous late 18th-century Dubrovnik comedies – Vlaho Stulli's *Kate Kapuralica* (Kate the Caporal's wife) and Marko Bruerović's *Vjera iznenada* (A sudden betrothal) – are dramaturgical antipodes, the first incarnating the “emergence of a world”, while the latter giving more emphasis to “theatre” (S. P. Novak), this contribution will deal with one of their common points which undermines the established polarization: the role of the mother. Up to the 18th century, namely, mothers rarely appear as autonomously motivated and thus dramaturgically prominent figures of the early modern European drama, and even less so in comedy. The Croatian comedic tradition is not an exception, with only Marin Držić's characters of mothers as a counter-example, but even there they never assume the position of the protagonist, so that the only comic relationship between a mother and a daughter can be found in the Dubrovnik adaptation of Molière's *Femmes savantes*. Even if one could trace in Stulli and Bruerović only some feeble influences of their predecessors in comic treatment of mothers from Menander to Machiavelli and Molière, our playwrights nevertheless partake of quite a particular historical context, the one in which the mother-daughter relationship acquires distinct ideological connotations. Their plays should therefore be interpreted against the background of Enlightenment concerns, shared at the time not only by Carlo Goldoni but primarily by Pierre Marivaux, whose opus must have been known to both Dubrovnik playwrights, the first being a fervent Jacobine and the second a Frenchman by origin.

Key words: mothers, comedy, the 18th century, Pierre Marivaux, Carlo Goldoni, Vlaho Stulli, Marko Bruerović