

# POLA STOLJEĆA KOLEBLJIVE KANONIZACIJE DRAMSKIH *FRANČEZARIJA*

*Lada Čale Feldman*

UDK 821.163.42.091-2“16/17“

U čast ne samo pedesete obljetnice Dana hvarskog kazališta, nego i dviju susjednih obljetnica Molièreova rođenja i smrti (1622-1673), članak se osvrće na to kakav su kulturni i znanstveni status dubrovačke preradbe njegovih djela uspjele steći tijekom proteklih pet desetljeća.

Premda naime nesumnjivo kotiraju kao dio hrvatskog književnog kanona, jer nema ni povijesti ni antologije ni leksikografskog priručnika hrvatske književnosti koji ih ne bi uvrstili u svoj korpus, hrvatski se književni povjesničari različito odnose prema njihovoj izvornosti i književnoj i/ili kazališnoj vrijednosti. Zasebne kritičke studije koje im se posvećuju također nerijetko polaze od različitih premisa o njihovoj analitičkoj i interpretacijskoj izazovnosti, uglavnom međutim, bilo implicitno ili eksplicitno, nastojeći doprinijeti problematizaciji njihova prijevodnog, adaptacijskog ili pak izvornog karaktera te afirmaciji njihova kulturološkog značaja, nekmoli njihovoj eventualnoj izvedbenoj poticajnosti, premda je i tu indikativno koje se preradbe povlašćuju, a koje ostaju na periferiji razmatranja.

Osim što članak osvjetljuje kolebljive putanje kanonizacije dramskih »frančezarija«, nastoji taj jedinstveni fenomen ujedno sagledati u perspektivi suvremenih studija prevođenja i adaptacije, osobito onoga segmenta tih onedavna iznimno razvijenih područja znanstvenog interesa koji na umu ima kazališnu svrhu prevodilačko-adaptacijskog pothvata, napose asimetriju u moći i utjecaju kulturnih sredina koje se njime povezuju.

Ključne riječi: Molière; dramske *frančezarije*; kritička recepcija

Vrijeme je kad ne slavimo samo pedesetu obljetnicu Dana Hvarškoga kazališta, nego i, kao posebno u tome pogledu dotaknuta kazališna, kulturna i znanstvena sredina, izniman utjecaj francuskog komediografa Molièrea, u čiju su se čast 2022. i 2023. obilježile dvije susjedne obljetnice, prva, njegova rođenja, i druga, njegove smrti (1622.-1673.). One su nas podsjetile da nam je slavni autor i nehotice namro posebnu vrstu zajedničke francusko-hrvatske baštine koje se također vrijedno prisjetiti, korpus od čak 23 na dubrovački prevedene, prilagođene odnosno lokalizirane komedije. Od njih se doduše, nažalost, nijedna u dvjema spomenutim godinama odnosno kazališnim sezonama nije uspjela izvesti, čak niti na Dubrovačkim ljetnim igrama, koje su ljeta 2023. propustile i drugu priliku da se dramskim *frančezarijama* posluže u eventualnoj prigodnoj promociji visokog europskog pedigrea lokalne dramske riječi.<sup>1</sup> Prigoda ove višestruke proslave priziva međutim još jednu kronološku podudarnost: upravo se, naime, prije tek nešto malo više od pet desetljeća, godine 1972., pojavilo dvosveščano izdanje *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija* u Akademijinoj ediciji Starih pisaca hrvatskih i uredništvu Mirka Deanovića, opremljeno njegovim opsežnim, akribičnim i analitičkim predgovorom te završnim dvama rječnicima – nepoznatih dubrovačkih riječi i talijanskih, odnosno makaronskih izraza. Izdanje je prekretničko jer objedinjuje sve rukopisno dostupne preradbe te postaje osnova kasnijih proučavanja, uvelike usmjerivši i istraživačke ciljeve svakoga tko se za taj korpus kasnije zanima, bez obzira na to što se istim povodom nerijetko konzultiraju i Deanovićeve prethodnici, poput Luka Zore i Tome Matića, koji su zaslužni za prve redigirane objave dijela tekstova, a u Matićevu slučaju i kritičko izdanje dviju komedija, *Jovadina* i *Udovice*.

No jesu li dramske *frančezarije* Deanovićevim izdanjem ujedno postale i kanonski hrvatski dramski tekstovi, drugo je pitanje, koje ne postavljam zato da bi se na nj nedvoumno potvrdno ili odrečno odgovorilo, nego ponajprije zato što mi se čini da se te adaptacije na intrigantniji način otimaju uvrštenju u nacionalni književni korpus nego, primjerice, Držićeva *Hekuba* ili prilagodbe talijanskih libreta svojstvene hrvatskim baroknim melodramama. U potonjim naime slu-

---

<sup>1</sup> O postavama dramskih frančezarija na Dubrovačkim ljetnim igrama usp. Bakija 2001.

čajevima inozemni predlošci hrvatskih preradbi figuriraju kao izdvojeni izvori, nisu posrijedi višestruka preuzimanja iz čitavih autorskih opusa, nekmoli opusa koji su doživjeli autonomnu kanonizaciju u matičnim sredinama, odnosno stekli neupitni status klasika širom Europe, ako ne i svijeta, što je sve Molièreovo djelo nepobitno doživjelo. Premda se dakle za čitavu našu prevodilačko-prilagodbenu stariju dramsku baštinu doista može reći da tvori i teorijski intrigantan zasebni »sustav« unutar »poli-sustava« hrvatske književne povijesti – kako se o aktivnome udjelu prijevodne literature u nacionalnome korpusu izrazio traduktolog Itamar Evan Zohar (usp. Zohar 1981) – dubrovačke prilagodbe Molièrea i unutar se toga sustava izdvajaju kao intrigantna iznimka, koja pitanje pripadnosti prijevoda/ prilagodbi nacionalnom kanonu zaoštrava na poseban način.

Naravno, i sam spomen riječi »kanon« danas s jedne strane doziva gotovo isključivo ideološke asocijacije, zahvaljujući znanim debatama što su se osamdesetih i devedesetih godina prošloga stoljeća vodile uglavnom u anglo-američkome akademskom svijetu, dok se s druge strane već doima prevladanim – osobito kao meta eventualne kritičke revizije – u aktualnim uvjetima opadanja moći sveučilišta, jačanja kulturnih studija, komodifikacije kulture i stoga krize same funkcije obrazovnih kurikula, zbog kojih se i formiranje kanona kanda pretvorilo u tvorbu puke zbirke informacija nesposobnu bilo organski objediniti kulturnu zajednicu bilo nedvoumnim kriterijima normirati što je korpus relevantnih književnih djela (usp. Protrka 2015). No u »polu-perifernoj« kulturi kakva je hrvatska – osobito imamo li na umu da govorimo o procesu koji se u slučaju dramskih *frančezarija* tiče proteklih pola stoljeća, što znači da je započeo netom prije nego se pojam kanona počeo drugdje ozbiljnije dovoditi u pitanje – »ponašeni« se Molière našao u vrlo specifičnoj poziciji, kao predmet kulturnog prisvajanja kojim se s jedne strane mogla uveličati vrijednost vlastite kazališne produkcije, a da se on ipak nije mogao neproblematično pridružiti niti prethodno spomenutoj lokalnoj prilagodbeno-kontaminacijskoj književnoj tradiciji, niti, s druge strane, korpusu prijevodne literature kasnijih stoljeća, kada se počelo baratati strožim razgraničenjima i nacionalnih sredina među sobom i izvornika od prijevoda, budući da se i pojam pravno zaštićenog autorstva, baš kao i pojam nacije, počeo konsolidirati tek u 19. stoljeću.

Od Deanovićeve se izdanja dakle taj pothvat nekolicine dubrovačkih vlastelića počinje razumijevati kao potez kojim se nešto od ishodišna kanonskog statusa uspjelo priskrbiti i za ciljnu, u ovome slučaju dubrovačku, odnosno hrvatsku kulturu, a da je tumače ipak pritom morilo pitanje jednakovrijednosti udjela prevodilačko-prilagodbenih strategija i učinaka, njihove eventualne kongenijalnosti ili pak devalvacije izvornika, stupnja u kojemu se on, kako se izrijeком govorilo, mogao »pokvariti«. Pokušat ću pratiti kako su različiti hrvatski povjesničari i kritičari doživljavali i vrednovali taj nacionalni priključak na autora i opus koji doduše jest već u 18. stoljeću, kada ga mladi Dubrovčani adaptiraju, stekao znatan ugled, ali se tijekom sljedećih stoljeća, primarno zahvaljujući uspješnim i matičnim i inozemnim kazališnim postavama, ali i bogatoj akademskoj produkciji, prometnuo u izniman simbolički kapital, što znači da možemo govoriti o svojedobnom prisvajanju kulturnoga blaga<sup>2</sup> čija će vrijednost s vremenom samo rasti, dok će dijalektalna prepreka njegovu lokaliziranu verziju nažalost priječiti ne toliko u usponu među nacionalno reprezentativne tekstove koliko u njezinoj obnavljanoj scenskoj afirmaciji. Tim se dakle potencijalno oplodivim blagom u Hrvatskoj baratalo uz prilične, *sit venia verbo*, emotivne oscilacije i ambivalencije, odnosno nedoumice u pogledu toga kome da se zapravo pripíše nesumnjiva važnost što su ga adaptirane komedije nekada imale za kontinuitet dubrovačkoga dramskog repertoara, s obzirom ne samo na impozantnost njihova broja, nego i na čitav spektar njihova odnosa spram izvornika. Tu na umu prvenstveno imam značaj i relevantnost odabira iz širega Molièrova opusa, zatim mjestimičnu znatnu prevodilačku smjernost i vjernost, ali i vrlo raznolike moduse i razine adapta-

---

<sup>2</sup> Nisam slučajno uporabila riječ »prisvajanje«, kao aluziju na danas uvriježenu anglo-američku sintagmu *cultural appropriation*, problematičnih političkih konotacija, zbog kojih rubi s »krađom«, kao daleki srodnik grabeža kulturnih resursa što su ga imperijalne kulture poduzimale prilikom kolonijalnih osvajanja. Suvremeno značenjsko polje sintagme međutim odnosi se na osjetljivost i prema naizgled nevinim dekorativnim uporabama tuđih etničkih simbola, odjevnih praksi ili običaja. No u književnome se kontekstu odnosi na procedure asimilacije i inkorporacije stranih kulturnih elemenata u matičnu tradiciju (usp. Saglia 2002), što je fenomen koji također nije lišen nekih kulturno-političkih implikacija, o čemu više na kraju ove studije, kada ću i sam taj termin pokušati prisvojiti kao produktivniji od aporija vezanih uz nemoguće razgraničenje prijevoda od preradbe.

cijskih priklona i otklona, koji se ne daju svesti isključivo na novo jezično ruho ogrnuto preko preuzetih dramaturških rešetki, pa ni na lokalizacijske reference, nego obuhvaćaju i različite priključke na lokalni literarni sustav, kontaminaciju ili preispisivanja čitavih prizora, kao i eliminaciju nekih likova, a katkad i gotovo minimalne intervencije u prijevodnim replikama, koje se ipak nadaju intrigantnom tumačenju njihova razloga i odredišta, ako ne i zaključcima kako je riječ o dome-tanju nekih sasvim novih, izvorniku ne nužno svojstvenih značenja i komičnih kvaliteta. Ne čudi stoga što je i odnos naših povjesničara prema toj raznolikosti prolazio razne faze, odnosno poprimao različite oblike, povremeno čak, kako ćemo nadalje vidjeti, posvema istanjujući entuzijazam faze otkrića i prvih analiza iz spomenutoga kritičkog izdanja.

Deanović naime već od samoga početka svojeg uvoda hvali »veličinu i čudo naše stare Atene«, koja je oduvijek »primala i često genijalno asimilirala tuđe tekovine, ali im je, presađujući ih, davala domaći pečat« i pritom »stvarala nešto novo« (Deanović 1972: 5). Pa tako, koliko je god nepobitno i izvorni opus izraz »francuskog genija«, toliko je jednako »genijalna«, kako čusmo, i njegova »asi-milacija«, koju je iznjedrio inače stoljećima i autonomno djelatan, »postojani stav aristokracije duha, ponosne na svoje porijeklo« (*ibid.*). Priređivačeva je najveća briga u predgovoru bila dokazati da je Dubrovnik bio otvoren mnogostrukim kulturnim tijekovima, te da Molièrea ta kulturna sredina nije upoznala isključivo preko talijanskih prethodnika, nego je prevodila »direktno s originala«, i to stoga što se nakon »velike trešnje« nije uspjela brzo podići na književne noge, pa je i teatar propadao, osuđen kakav je bio uglavnom na posjete talijanskih glumaca, s jedva kojim lakrdijskim komadom u zalisi, a i u tome slučaju »problematične originalnosti«, s repertoarom dakle koji nije mogao udovoljiti zahtjevnom ukusu onodobne publike. Jaz je srećom prebrođen uz Molièreovu pomoć, no Deanovića tim povodom ne muči problem izvornosti, jer hvali »upornost i energiju« dubrovačke »samosvijesti«, njezin »sretni izlaz« u impozantnom pothvatu koji će Grad pridružiti zanosu za sve francusko, ionako svojstvenom čitavoj Europi onoga vremena. Premda su »grupu dovtljivih mladića« tvorili »anonimni amateri«, radili su svoj prevodilačko-prilagodbeno-lokalizacijski posao s puno »ukusa« i obzira prema opasnosti da »izobličje previše stil i duh izvornoga teksta«, te težeci očuvati »realističku, humanu i liberalnu« sastavnicu Molièreova opusa, njegovu

»moralističku i socijalnu kritiku«, njegovu »duboku dušu« i »slobodnu misao«, a ponajviše njegovo »poznavanje i slikanje ljudskih naravi« (*ibid.*: 8).

Kako se – slijedom, uostalom, samih Molièreovih poetičkih zasada – i prevodilo uglavnom za volju zabave i smijeha u publici, izbor 23 od 34 autorove komedije Deanović pravda ovako: »Nijesu preveli one njegove komedije kojih sujeti nijesu odgovarali domaćim prilikama i kojih bi komičnost zato u nas promašila« te kao primjer takva mogućega no srećom izbjegnutoga promašaja posebno izdvaja *Les précieuses ridicules* (*ibid.*: 10), možda i zato što je, za razliku od ostalih neprevedenih komedija, ipak posrijedi prvi autorov veliki uspjeh u Parizu. Ako Dubrovčani i nisu imali autohtoni repertoar, ipak su, prema Deanoviću, prevodeći Molièrea poduzeli nešto čemu je, uza svu raširenu europsku modu svega francuskog, »teško naći paralelu izvan Francuske«, jer nitko u Europi nije u jednome mahu preveo čak dvije trećine autorova opusa, nekmoli »sadržaj i duh originala« na taj način »približio novoj sredini, novom vremenu i ukusu 18. vijeka«, »uistinu doživjevši« a ne »pokvarivši« autorovu »poeziju«. Koliko se god međutim u to vrijeme i nije težilo »vjernosti« u pitanjima prevođenja, nego »prilagođavanju novoj sredini, njenoj tradiciji, ukusu, pogledima i sl.« – u čemu su naši »objiesni« mladići uspjeli a da ipak »zadrže glavne odlike velike umjetnosti« i »sačuvaju ono što su i sami osjetili da je najznačajnije« – Deanović ipak mora navesti i pokoji propust, ponajviše kada je u pitanju komediografov »pregnantan, sažet i živahan dijalog«: on se u dubrovačkim preradbama nerijetko »razvukao u složenim rečenicama«, baš kao što se katkad »prešla granica« i bilo bliže »drastičnosti groteskne i proste farse«, »snižavao ton« i štošta svodilo »na crno-bijelo« i »grub efekat«, umjesto da se pazilo na »svu ljepotu diskrecije, aluzije, zlatne mjere«, da i ne govorimo o »začinjanju narodnim folklorom i idiotizmima« (*ibid.*: 12).

Prevodilački izbor riječi, ilustracije, razdioba prizora i didaskalije što ih sadrži rukopis koji je temelj Deanovićeva prikaza nesumnjivo mu potvrđuju da su dubrovački prevoditelji imali izravan pristup sasvim određenom pariškom izdanju izvornika, pa se prema tumaču i svi otkloni mogu pripisati isključivo lokalizacijskim namjerama, a ne eventualnom talijanskom posredništvu, koliko god su talijanski udžbenici i rječnici bili našim »vlastelicićima« pri prevođenju od znatne ispomoći. Prevodioci su, ponavlja Deanović, pokazali da umiju »valorizirati umjetničke odlike originala« i »bogata Molièreova jezika«, prožetog nekim »obr-

tima« koje su čak i »sami Francuzi teško razumjeli«, a »nekmoli stranci i smjeli prevodioci« (*ibid.*: 14). U dubrovačkom slučaju posebno se još ističe upletanje vlastite tradicije arkadske pastorale i narodnih pjesama, što ponajviše dolazi do izražaja u glasovitom prizoru iz *Mizantropa*, kada se Alcesteova primjerna pjesma, koju Oronteu recitira kao uzor nasuprot pretencioznome sonetu, na dubrovačkom prevodi kao »bosanska popijevkinja«, kako je naziva sam Džono, dubrovački mizantrop. Postave predstava pratio je budni vlasteoski cenzorski duh, barem kad su u pitanju izvedbe u Orsanu, dok se po privatnim kućama zacijelo glumilo i mimo takva nadzora, pa i usuprot pobožnim piscima koji su posjete kazalištu smatrali grijehom, a da se ipak Molière izvodio i »u isusovačkim sjemeništima, s klericima u svim ženskim ulogama« (*ibid.*: 16).

Da su i družine Nepoznanih, Sjedinjenih i Zamršenih po svoj prilici jednako tako – u muškoj glumačkoj postavi – izvodile svoj prevedeni repertoar, Deanović posebno ne napominje, niti zamišlja kakve su reperkusije te izvedbene konvencije mogle biti – pogotovo znamo li da je u izvornoj, francuskoj kulturi ta praksa već bila napuštena, odnosno, da je bila na djelu isključivo pri izvedbi karikaturalnih, starijih ženskih likova. Više ga zanimaju reference na datume, pojedine Dubrovčane, kao i aluzije na ratove, jer mu to pomaže datirati nastanak komedija koje su jednako kao i izvornici zdušno nastojale komunicirati ne samo sa svojim ambijentom, nego i s aktualnim vremenom u kojemu su nastale, i na taj način pazeći na »funkcionalnost dramskog dijaloga«, kao i da »komiku originala učine što pristupačnijom svojim sugrađanima«. U tome je i osnovni razlog prijenosa svih stihovanih komedija u prozu, u »živi govor svih društvenih slojeva«, uz iznimku jedne jedine, mitološke komedije-baleta *Psike*, prevedene u stihu: lokalizirati za Deanovića nužno znači preraditi izvornik, ali tako da se »ne iznevjeri duh originala«, odnosno, ponovno, »autorov humani stav i njegova društvena satira« koju će i prevoditelji slijediti kada budu »šibali neke razuzdane običaje 'viših' slojeva i isticali simpatije prema puku«, ako ne i »potencirali satiru protiv gospara« (*ibid.*: 20) – kao u Sozijinim replikama iz *Amfitriona* koje se bitnije razlikuju od izvornika, ali i u drugim odlomcima što ih tumač navodi, iz dubrovačkog *Džona*, odnosno *Don Juana*, ili pak *Dosadnih*, izvorno komedije naslovljene *Les Fâcheux*.

Nabrojivši neke intrigantne aktualizacije – komentar o popovima koji osuđuju komedije, aluzije na propast domaće književne produkcije i nostalgiju prema

pastorali – te priklonivši se hipotezi da su ti tekstovi »i molijerski i dubrovački«, kritičar naposljetku zaključuje kako »svojim genijalnim odlikama« Molièreova umjetnost »govori svim vremenima«, pa u tome valja vidjeti i razlog kasnijih obnova dramskih *frančezarija*, koje su se u Hrvatskoj ponovno stale izvoditi već od 1947. i nastavile sve do pred izlazak priređene zbirke iz tiska, jer se 1970. u Kazalištu Marina Držića izveo *Tarto*, značajno preinačena inačica *Tartuffea*, u režiji Božidara Violaća. Dragocjenost ovoga kritičkog uvoda koju međutim valja posebno naglasiti Deanovićeve je lapidarna, ali pedantna jezična analiza, koja zadire u, u krajnjoj liniji, upravo onu dimenziju korpusa koja i jest primarno poprište preradbenih intervencija, pa tim povodom tumač ističe sposobnost prevoditelja da »jezičnim šarenilom postižu... komične efekte« (*ibid.*: 23), posebice jezično profilirajući pripadništvo pojedinih junaka različitim susjedskim identitetima, katkad podudarnom slikovitošću prenoseći sočne izraze originala, katkad ih pak zamjenjujući nekom sasvim osebujnom, ako ne i lokalnom pučkom zornošću, te nerijetko pokazujući poznavanje specifičnih francuskih frazema, koje redom adekvatno prevode, ne libeći se međutim ni stvarati kovanice kad im uredba, ali katkad ni slijepo reproducirati kalkove francuskoga jezika.

Jedina u punom smislu riječi traduktološka studija koja je razmjerno brzo nakon objave Deanovićeve izdanja uslijedila jest Tomasovićev brižljivo kontekstuirani osvrt »Aspekti recepcije Molièrea u osamnaestostoljetnom Dubrovniku« iz 1978. (tekst prvotno objavljen u *Zborniku Dana hvarskog kazališta*, no kasnije pretiskan u zbirci *Zapisi o Maruliću*, usp. Tomasović 1984), koji ćemo i u kasnijem dijelu svoje rekapitulacije znanstvene recepcije dramskih frančezarija još spominjati, jer će se nakon svojega suda o cijelome korpusu autor upustiti i u demonstraciju svojih generalnih teza na primjeru *Ilije aliti muža zabezočenog*, dubrovačke inačice *Georgesa Dandina*, važnog za hrvatsku povijest književnosti i zato što se na prvi prijevod iste komedije u nas odvažio već Frankopan, i to, kako se zna, za pritvora u Beču. Koliko god i on uvelike ponavlja štošta od onog što je moguće naći u Deanovićeve uvodu u izdanje dubrovačkih preradbi, Tomasović je važna karika u razumijevanju kulturnopovijesnih okolnosti njihova nastanka, jer upravo će on upozoriti na drukčije razumijevanje samoga fenomena prevođenja svojstveno i Molièreovoj epohi i desetljećima koja su uslijedila, tijekom kojih se komediografovo djelo širilo Europom. Kako naime tada nije postojao



pojam »vjernosti« ni »točnosti« koja bi morala krasiti prijevode kako bi se oni mogli smatrati primjerenima nekom autorski zaštićenom »izvorniku« – koji je i sam plod raznolikih »krađa« i »posudbi« iz Plauta i komedije *dell'arte* – tako se niti na dramske frančezarije ne mogu primjenjivati kriteriji kakvi će za prijevode vrijediti kasnije, što znači da bi po Tomasovićevu sudu i ti tekstovi, koliko god lokalizirani bili, u načelu mogli pripadati prijevodnoj djelatnosti kakvom se ona svojedobno razumijevala.

No traduktolog će, iako u manje povišenim tonovima, svejedno slijediti i Deanovićeve pohvalne sudove te dubrovačke lokalizacije zbog njihove vještine ipak proglasiti nesumnjivo individualnim, autorskim interpretacijama i »kazališnim osuvremenjivanjima« koja su bitno promijenila funkciju izvornih komedija, pa se ne mogu smatrati »golim prijevodima«. Stoga ih on smješta na kartu čitave u ono vrijeme »galicizirane« Europe kao izuzetan fenomen, uvelike ohrabren spomenutim onovremenim manjkom ikakvih sankcija, i samog pojma odgovornosti prema izvorniku – poglavito »kada je posrijedi bilo scensko djelo, koje se radikalno prilagođavalo gledateljevu prepoznavanju i signalu aktualnosti« (Tomasović 1984: 93), što je uostalom postulat koji će i povodom recentnijih dramskih prijevoda nastaviti isticati i razvijati i suvremena traduktologija (usp. Bassnett 2014; Jianzhong Xu & Bo Cui 2011).

Prva studijska faza ponude osnovnih znanja i sudova o ovome korpusu pogodovat će njegovu uklapanju u niz žanrova koji obično rade na kanonizaciji nekoga korpusa – niz povijesnih pregleda i hrestomatija hrvatske književnosti i kazališta, od višetomne *Povijesti hrvatske književnosti* Marina Franičevića, Franje Šveleca i Rafa Bogićića (1974.), preko Batušičeve *Povijesti hrvatskoga kazališta* (1978.) do Frangešove (1987.), Jelčićeve (1997.) i Novakovih čak dviju *Povijesti hrvatske književnosti* (1999. i 2004.), napose prethodno objavljene Novakove i Liščeve Hrestomatije *Hrvatske drame do narodnog preporoda, II dio* (1984.). Ovim povodom valja spomenuti i dva novoredigirana izdanja starijih pregleda *Hrvatske književnosti* koji dramske *frančezarije* posvema izostavljaju, Ježićev (1944./1993.) i Ujevićev (1932./2009.)<sup>3</sup>, a onda i Kombolovu i Novakovu *Hrvat-*

---

<sup>3</sup> Ježićeva odluka da se hrvatska književnost predstavi prije svega preko prominentnih autora logično je izbacila anonimno autorstvo, premda se u autorov pregled komedija

*sku književnost do narodnog preporoda, priručnik za učenike, studente i učitelje književnosti* (1996.), knjigu u kojoj se adaptacije Molièrea tek usputno spominju (1996: 330), bez reprezentativnog odlomka koji bi dočaravao njihovu posebnost, vjerojatno zbog predodžbe o dijalektalnoj prepri, a možda i marginalnosti tih tekstova za središnje pedagoške interese te publikacije.

Premda međutim nijedan od prethodno nabrojanih povjesničara koji se, za razliku od Ježića i Ujevića, na dramske *frančezarije* u svojim pregledima ipak osvrću ne dvoji oko toga pripadaju li one hrvatskom književnom kanonu, bit će nam zanimljivo vidjeti kako će baratati Deanovićevim zaključcima. Prvi književnopovijesni pregled u koji će frančezarije slijedom Deanovićeva priređivačkog napora dospjeti pojaviti će se u 3. knjizi spomenute *Povijesti hrvatske književnosti* iz 1974., su-autora Marina Franičevića, Franje Šveleca i Rafa Bogišića, pod odjeljkom »Književnost prosvjetiteljstva«, za koji je bio zadužen Bogišić. Odlomci posvećeni »Frančezarijama i talijanarijama u Dubrovniku« ne donose međutim značajniju novu informaciju, jedino što bi se moglo uočiti jest da ovdje komentar pothvata započinje Deanovićevim sudom kako su »dubrovački prevodioci« ipak »znali prijeći granicu obične komike i zapasti u drastičnu grotesku i farsu«, pa je i »jezik prijevoda«, barem »u tim slučajevima«, »napuštao diskreciju ironije i aluzije te se otvorao i spuštao na razinu napada i lakrdije« (Bogišić 1974: 351), te se tek kasnije čuju pohvale o njegovoj »poeziji i humoru« te »bogatstvu i raznolikosti jezičnih sredstava«. Sveukupno je »prodor Molièrea u Dubrovnik« za autora »u

---

nastala na Molièreovu tragu uspjela barem uvući preko – fusnote, kada je, navodeći riječi Tome Matica o duhovnome stanju Republike u XVIII. stoljeću, autor pregleda ipak morao spomenuti i naslov njegova rada, »Molièreove komedije u Dubrovniku« (1944/1993: 159). Izostanak pak makar i spomena tih komedija u Ujevićevu pregledu utoliko je frapantniji što se za razdoblje XVIII. stoljeća inače ističe prevoditeljska djelatnost, ali samo »s grčkoga na latinski ili talijanski, s hrvatskoga na latinski i obrnuto«, dok se prijevodi s francuskoga uopće ne razmatraju, jer se očito drže dijelom »ulizivačkih pohvala francuskoj i austrijskoj vlasti« i uopće »odnarođivanja domaće inteligencije«. Ona se naime, sudi Ujević, ponijela gore i od samoga Francuza Marka Bruerovića, znajući da je ovaj ipak »zazirao od francuskog raskalašenog života i prigrlio naš priprosti i prirodni život« te se ljutio »na suvremenike u Dubrovniku, koji nastoje prihvatiti francuski duh, a napuštaju svoju hrvatsku drevnost«, pa je stoga i zaslužio da mu se pohvali »originalni hrvatski književni rad« (1932/ 2009: 93).

prvom redu značajan kao općekulturni i posebno kazališni fenomen«, to više jer se dogodio »prije nego u drugim slavenskim zemljama«, a i jer se Dubrovnik tako »uspješno održavao utjecaju talijanskog jezika« (*ibid*). Slijedeći Deanovićev sud kako je posrijedi asimilacija, a ne »imitacija genijalne umjetnosti«, autor će ga potkrijepiti napomenom o uplitanju »domaćih, dubrovačkih elemenata, pojedinosti i aluzija«, koje da su se ticale »pojedinih društvenih i obiteljskih pojava« i »suvremenog dubrovačkog gledišta« s kojeg se »aktualizacija« provodila, pa, kao i Deanović, izdvaja iste provokativne citate iz *Amfitriona* i *Dosadnih*, koji ilustriraju da se prilagodbe »otvoreno poigravaju rukovodećim staležom« i tako potvrđuju svoju pripadnost »stoljeću prosvjetiteljstva i naprednih ideja« (*ibid*: 352).

Znajući pak za Frangešova kročeańska polazišta, i ne iznenađuje da – uz to što u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* i on u svemu gotovo prepisuje Deanovića – o tim komedijama sam ne sudi kao o izvornim djelima, držeći ih prvenstveno prijevodima koji su prvenstveno kompenzirali »pomanjkanje vlastite opsežnije i kvalitetnije kazališne proizvodnje« te tako ipak omogućili gledateljima da »s kazališnih dasaka slušaju svoju, narodnu riječ« (Frangeš 1987: 351). Slično će, ali puno šturije, u svojem kratkome pregledu postupiti i Dubravko Jelčić, premda će snažnije naglasiti kako je riječ o »adaptacijama, prilagođenima sredini i vremenu« (Jelčić 1997: 136), posvetivši se zatim više tek imenima pojedinaca za koje se pretpostavlja da su autori preradbi. Prije nego što se međutim obratim sasvim različitoj slici što će je svojim komentarima o tome korpusu stvoriti Slobodan Prosperov Novak, valja mi se još vratiti prethodno spomenutom povjesniku Nikoli Batušiću, jer će on ujedno biti i prvi koji će o toj zbirci komedija pokušati suditi prvenstveno kao teatrolog, ističući kako su »ove prerade nastale za potrebe pozornice, a ne kao vježbovnik poznavanja francuskoga jezika ili pak kabinetski rad frankofilskih entuzijasta« (Batušić 1978: 159). Stoga posebno izdvaja Deanovićeve podatke o raznolikosti glazbenih instrumenata koji se spominju u didaskalijama preradbi, jer oni kazališnom povjesničaru potvrđuju da se uz komedije-balete i u Dubrovniku i pjevalo i plesalo. Osim toga, Batušić nadopunjuje prethodnikove uvide izučavanjima Nade Beritić i Miroslava Pantića u pogledu broja i datuma pojedinih izvedbi, odnosno, dozvola i zabrana amaterima da nastupaju, jer će oni svjedočiti o neobičnoj gustoći i učestalosti tih predstava, kao i o možebitnim klasičnim provokacijama koje su povremeno smetale cenzore. Premda će pomnije od

Deanovića razmotriti izbor što su ga prerađivači proveli u odnosu na cjelokupni Molièreov opus – ustvrdivši kako su odabrali ponajbolje komedije te tako očitovali ne samo svoj »ukus«, pa čak ni samo »intelektualnu razinu kruga kojemu je njihov rad bio namijenjen«, nego i »interpretativnu snagu« kojom su kao glumci raspolagali, budući da posrijedi nisu bile »nimalo bezazlene glumišne zadaće« (*ibid.*: 161) – ni ovaj povjesničar neće pokušati zamisliti uvjete muške glumačke produkcije repertoara koji je ipak nastao nakon što su u Francuskoj žene već mogle nastupati na pozornici.

Razumljiv odustanak od toga da se prevedu *Smiješne precioze*, pa i *Improvizacija u Versaillesu*, zbog njihovih »usko-pariških obilježja«, posebice »biografsko-topografskih« kada je u pitanju potonja komedija, ne objašnjava mu, međutim, čudnovat propust da se preinače i *Scapinove spletk*e, no o njima je, podsjeća, i sam Boileau sudio loše, iako bi upravo ta komedija »idealno pristajala u sredozemno podneblje« (*ibid.*) – puno bolje, štoviše, od *Dom Garcije od Navarre*, koji je na dubrovački bio preveden, premda ne i prilagođen novom ambijentu. Dubrovački mladi plemići očito su, prema Batušićevu mišljenju, znali za sud onodobne kritike, jer se nisu ustezali, usprkos crkvenim autoritetima Grada, na svoju pozornicu prenijeti ni *Tartuffea* ni *Don Juana*, a tako ni, što je posebno »indikativno za onodobno dubrovačko društvo« (*ibid.*: 164), posljednju »veliku komediju«, *Les femmes savantes*, alias, na dubrovačkom, *Žene pametne*. Stoga će povjesničar i izdanje iz 1972. pozdraviti kao neprocjenjivo svjedočanstvo o punih tridesetak godina »intenzivne glumišne djelatnosti u Dubrovniku« pa istaknuti kako je *francúzarijski* dramski korpus »izvanredan doprinos povijesti našega kazališnog izraza«, koji je – doduše, u »nedostatku izvorne dramatike« – ipak »posegnuo za najboljim što je u onodobnoj Europi mogao naći«, što je »i za glumački izraz kao odbлесак društvenih značajki na pozornici bilo od mnogo veće vrijednosti nego klišetizirana tvorba ostale prijevodne naše dramatike« (*ibid.*). Batušić štoviše na kraju zaključuje kako je Molière bio i previše provokativan, te kako je mladu vlastelu vjerojatno naposljetku zamorilo iz godine u godinu zahtijevati dopuštenje za svoje predstave pa su se »stali povlačiti, možda i u privatne palače, možda i posve napuštajući aktivni kazališni život« (*ibid.*).

Ako su književni povjesničari, pa i sam Batušić u dijelu svojega prikaza, prepisivali ili parafrazirali Deanovića, onda će Slobodan Prosperov Novak uveli-

ke ne samo nastaviti istim tragom, nego i dodatno proširiti, ako ne i preuveličati Batušićeva nagađanja o društvenoj i posebice antiklerikalnoj kritici koja da je izvedbe dramskih *frančezarija* ugrožavala i izlagala cenzorskome nadzoru. Za razliku, međutim, od svojih prethodnika, koji su se u svojim hipotezama oslonili na tekstualni izvor – izravan spomen na komediju narogušenih »popova« koji su u dubrovačkoj inačici *Kritike Škole za žene* odmijenili neprijateljski nastrojene plemiće što su se neugodno prepoznavali u Molièreovoj poetici »javnog zrcala« – Novak će povijesni značaj istome korpusu pokušati pridati intenzivnijim politiziranjem navodnih pred-revolucionarnih Molièreovih tonova, zbog kojih bi se dakle i dubrovačke adaptacije mogle razmatrati kao još jedno svjedočanstvo »subverzivnih učinaka uvođenja, preko prijevoda, stranih tekstova u specifični kontekst« (Ramalhete Gomes 2017: 2). No najprije nam je pogledati kako te preradbe kotiraju u drugom dijelu *Hrestomatije hrvatske drame do narodnoga preporoda*, nastale u suradnji s Josipom Liscem, jer se već tu naziru elementi na kojima će Novak sagraditi svoju kasniju, uvelike dirljivu i poletno iskazanu historiografsku konfabulaciju.

U *Hrestomatiji* će naime kao ogleadne za korpus odabrati upravo one prijevode odnosno preradbe koje će ili moći proglasiti radikalnije izmijenjenima i ideološki provokativnima – kao što su *Ilija Kuljaš* (*Le Bourgeois gentilhomme*), *Džono, aliti gos* (*Don Juan, ou le Festin de Pierre*), *Mizantrop* i *Tarto* (*Tartuffe*) – ili pak moći pripisati pojedincima – kao što je *Psike* (*Psyche*), jedina komedija-balet koja je prevedena u stihovima i za koju se zna da ju je preveo Franatica Sorkočević. Sudeći po antologičarovoj komentatorskoj preferenciji za tri ključne »velike komedije«, za Novaka je snaga preradbi ipak prvenstveno u preuzetoj tematskoj snazi predložaka i novom kontekstu njihove recepcije, ne u kon-genijalnom posredništvu jezičnih i lokalizacijskih intervencija, pa ni u dramaturškim preinakama i inim inovacijskim momentima, kakve, recimo, odlikuju *Iliju Kuljaša*, djelomice presloženu inačicu *Građanina plemića*. Njegovim će se povodom stoga manje čuditi eliminaciji brojnih likova i dodavanju čak 14 novih prizora, te najviše zadržati na »čvrstim maskama koje dolaze iz 'commedie dell'arte'«, a koje nose Pulcinella i Covielo, kako bi njihovim povodom razvio »drevna karnevalska sjećanja na bijelu antičku zagrobnu masku mrtvih duša, 'larvae'« (Novak i Lisac 1984: 181-182). No čemu

te iskonske ritualne konotacije u komadu prvenstveno klasno intonirane rugalice, nećemo saznati.

Ali zato se povodom prijevoda/preinake *Don Juana* Novak neće sustezati: tako se provokativno pita o »slici koju su o ovom Džonu mogli imati Dubrovčani početkom XVIII stoljeća« jer »Don Juana u to vrijeme nigdje i nitko nije volio, pa čak ni žene koje bi zaveo«; »kroz Don Juana je dramatzirana i jedna emocija za koju se ne bi moglo reći da nije tipična emocija tog dubrovačkog vremena i prostora«; »On je, naime, predstavljao načelo promjene, dijabolične ali i božanske energije... koju karakterizira nezadovoljstvo zatečenim stanjem« pa je »svakako Dubrovčanima imao što kazati o njihovu okamenjenu i nepomućenu idealu skladne i neporočne mladeži« (*ibid*: 225). Nastavak uvodne bilješke potpuno kanda zaboravlja da uvodi u odlomak preradbe, a ne izvornika, jer povjesničar sretno plovi konačno mu otvorenim molijerističkim vodama, previše ne hajeći za činjenicu da u pogledu tekstovne potpore njegovim emfatičnim usklikima dubrovački tekst kojim se navodno bavi nimalo ne odstupa od francuskog:

*On nosi moderni senzibilitet koji čovjeka jake individualnosti stavlja pred pitanja o smrti i grijehu, o krivnji i sucima (...) Čiji zakoni, kakva nebesa, upit je koji se postavljao i postavlja nad ovim Džonom! Jer on ne završava poput Tirsova 'Burladora' koji bi na koncu da još vidi i ispovjednika, a ne završava ni onako kako predlaže Lenau, tako da ga ubije brat prevarene žene. Ne, ovaj dubrovački Džono aliti gost svršava hladno i strašno.* (*ibid.*, 226).

Slično će se Novak razmahati i kad bude uvodio u antologijski izvadak iz dubrovačkog *Mizantropa*, no tome sam se, posebno za naše povjesničare omiljenom primjeru dubrovačkog poduhvata, ekstenzivnije posvetila drugom, zasebnom prigodom,<sup>4</sup> pa ovdje neću duljiti. Treća uvodna bilješka, koja se tiče *Tarta*, odnosno izvornog *Tartuffea*, ne samo što će okruniti trijadu koja se i inače izdvaja kao najznačajniji dio Molièreova opusa, nego će Novaku ipak pružiti i više materijala za egzaltaciju dubrovačke kontekstualizacije, ne samo zbog svojega već ishodišnog

---

<sup>4</sup> Usp. referat »Prijevod, preradba, žanr: granice ukusa u frančezariji *Mizantrop*«, koji sam 11. listopada 2023. održala na znanstvenom skupu *Granice: iscrtavanje, brisanje, prekoračenje*, Filozofski fakultet u Zagrebu.

antiklerikalnog potencijala, nego i zato što će u toj prilagodbenoj prilici lokalizacijske intervencije koje se tiču kraja komedije izravno referirati na strukture dubrovačke vlasti. Novaka će te konkretne reference, doduše, manje zanimati, pa će najprije preuveličati značaj didaskalije koja glasi »ovdi pjesnik napomenuje da je opak i nevjeran koji ovako govori«, čitajući u njoj »nečiju ogradu od Tarta i njegova morala«, premda je sasvim očito da se već Molière kojega didaskalija spominje od hipokrita svojom komedijom prilično »ogradio«. Iz iste didaskalije Novak će pokušati izvući i neki meta-glumišni naglasak, jednako međutim već nazočan u Molièrea, jer je čitava komedija i sročena kako bi aludirala na zajedništvo glumačkih i hipokrizijskih strategija, na to da one koji napadaju kazalište krase iste »mane« koje prokazuju u drugih. No kritičaru je to prilika da uvede »polisemičnu shemu Tartove situacije«, iako je navlas ista i situacija izvornika. Zašto se nakon toga odlazi u pravcu, nećete vjerovati, »priče o Crvenkapici« pa tvrdi da u njoj »vuk ima istu poziciju koju ima i Tarto!«, bolje da ne nagađamo, jer ćemo polako izgubiti nit: Tarto se kod Novaka iznenada iz mete smjehovne pokude pretvara u autentičnog mučenika, kojega drugi »sa svojih socijalnih visina smatraju nižim čovjekom i slugom«, pa nije čudo da se on »onima koji su jači od njega i koji su bliži vlasti, pokušava osvetiti«, na kraju međutim sam »plativši ceh« (*ibid.*: 240 !, op. LČF). Pripisavši Tartovu uznemirenju »reda stvari« uprav revolucionarni učinak, ustvrdivši, štoviše, da on, kada je raspored zla u pitanju, »i nije bio baš najgori«, Novak će povodom svih dramskih *frančezarija* trijumfalno zaključiti kako je »ovaj teatar svojim slobodnim i scenski otvorenim tretiranjem tabuiranih tema, za anonimne dubrovačke prevoditelje, otvarao cijeli niz mogućih prigovora publike i vlasti, ali je glumcima omogućavao i veliku izvedbenu slobodu za vrijeme predstave« (*ibid.*) No nismo li nešto slično već čuli od daleko suzdržanijega Batušića?

I u kasnijem će, trećem svesku svoje *Povijesti hrvatske književnosti* (1999.) pored neizbježne rekapitulacije Deanovićevih znanja i uvida, Novak, kako već nagovijestismo, nastaviti baratati istim sugestijama kao i u *Hrestomatiji*, odjednom ipak dodavši svojim povlaštenim primjerima i preradbu *Amfitriona*, iako u njoj nema nikakvih lokalizacijskih preinaka, što samo potvrđuje koliko se malo htio – ili mogao? – upuštati u pomnije usporedbe izvornika i prijevoda, u cijelu neuralgičnu problematiku sljedbeništva i otklona, u cijelo – u neku ruku mučno

– pitanje manjka autohtonog repertoara i prinude »kulturnog prisvajanja«. Radije se stoga odlučio dometnuti svojem popisu još jedan komad, za koji se u molijeristici voljelo tvrditi da je bio izravna provokacija na račun Louisa XIV., kako bi na njegovo mjesto u dubrovačkom slučaju mogao staviti kneza, ali tako što će se, paradoksalno, istodobno odreći učinkovitosti te analogije:

*U Dubrovniku tako složeni kazališni mehanizam nije bilo moguće u cjelini preslikati, jer je teško da bi jednomjesečni dubrovački knez ukoliko je i bio na predstavi sebe identificirao s Jupiterom, ali je jamačno u dubrovačkoj publici na početku 18. stoljeća bilo i rogonja i ljubavnika i ljubavnica koji su dobro razumjeli Jupiterov inače veoma moderan tekst o razlici između muža i ljubavnika, tekst koji bi mogao biti program galantne ljubavi. (Novak 1999: 855)*

Veći problem ipak nastupa kad se Novak upusti u načelne komentare »pre-radbenog postupka« koji je u *Hrestomatiji* zapravo zaobišao. Ne samo da će i tu u svemu tek parafrazirati Deanovića, nego će i posve neutemeljeno ustvrditi kako je dubrovačka aktualizacija ujedno »tekstu izvornika dodavala još i dimenziju prirodnosti koju je samo donekle trebalo prilagoditi novoj publici i njezinoj nešto drukčijoj aluzivnosti« (*ibid.*: 856). Tko je tu aluzivan, »prirodnost« ili publika, nećemo puno propitivati, znamo što je *otprilike* kritičar imao na umu, premda je »prirodnost« atribut koji bi valjalo daleko pomnije obrazložiti, onako kako to, primjerice, kada je sam Molière u pitanju, čini Patrick Dandrey (usp. 1992) kada ističe da je i »prirodnost« stilska konstrukcija. No tvrdnje kako su adaptatori »najmanje dirali u statičke prizore«, kada je »prijevod bio gotovo literalan«, pa u njima nije bilo »nijednog slučaja da bi prerađivači dopisali neki novi dijalog ili novu situaciju«, dok su »slobodnije intervenirali tek u prizorima koji su se odlikovali nižim stilom i koji su služili za izazivanje smijeha u publike«, naprosto nisu točne: prvo, smijeh nisu izazivali samo farsični prizori, a drugo, i u tzv. »galantnim« komedijama, kao što su, primjerice, prilično »statični« *Dosadni* – iz kojih inače Novak prenosi citat koji je već prenio i Deanović – ili pak komedijama s »galantnim« aspiracijama, kao što su *Učene žene*, itekako ima prizora koji su u cijelosti pretvoreni u »novi dijalog« i »novu situaciju« (usp. Čale Feldman 2018 i 2023).

No najradikalnije će svoje pretpostavke o uprav »skandaloznom« učinku Molièreovih riječi (Novak 1999: 858) povjesničar razraditi kad poveže navodni



*Mizantropov* iskaz »krize europske savjesti« s »izvanjskim vojnim pritiscima na dubrovačku samostalnost«, zbog koje da se u Dubrovniku stala širiti »mrzovolja«, pa onda i u Alcesteu prepoznavati izolirana pozicija Grada i stanje duha njegovih stanovnika. Na srodan će način Novak tako rekapitulirati i Džonovu aluziju na bezakonje, i Tartovu didaskalijski i prije izdvojenu »opakost i nevjernost«, a sve kako bi u dramskim *frančezarijama* prepoznao »glas koji je inače bio vrlo uporan upravo u stoljeću koje je završilo revolucijama i kroz koje je prohujala falanga simpatičnih bezbožnika« (*ibid.*: 860). Sada se i teza o glumačkim izazovima metaforički usložnjuje: »glumcima su te komedije omogućavale da rascijepljenost društvenog bića tvorno prikazuju i na vlastitim tijelima«; »pod obrazinama mladih glumaca zaoštravala su se načela koja bi možda desetljeće ranije bilo neprihvatljivo uopće i spomenuti« (*ibid.*). Koja načela? Nećemo nikada znati, jer i onaj tko zna, šuti: kako su naime te »komedije bile po svemu preuranjen navještaj velikih društvenih pomaka«, onda su i »dubrovački *parigini alla moda* o tomu pola stoljeća nakon pišćeve smrti bili svjesniji nego što su to i sami htjeli formulirati«, sveudilj čekajući »da negdje daleko napuknu limesi, da se poremete odnosi moćnih i da se nanovo pomiješaju geopolitičke karte« (*ibid.*). U novoj pak, skraćenoj i 2004. objavljenoj trotomnoj *Povijesti hrvatske književnosti*, ulomak »Dubrovačke frančezarije« zauzet će jedva stranicu i pol, na kojima saznajemo da su se »u dvadesetim i tridesetim godinama 18. stoljeća« one izvodile »s velikim uspjehom« (Novak 2004: 204), iako je prava istina da o karakteru recepcije toga korpusa znamo vrlo malo – tek, dakako, da se on redovito izvodio. Polu-informacija je i da je posrijedi »pokušaj da se prevedu i na scenu postave gotovo sve komedije velikoga francuskog komediografa«, jer je prevedeno i izvedeno tek dvije trećine, što je svejedno, naravno, dovoljno impozantno. Adaptacije se ocjenjuju kao »vrlo dobre« jer su njihovi autori slijedili Molièreovu rečenicu i njegovu radnju te su se »trudili postići sadržajni dodir tih komada s dubrovačkom zbiljom«, njezinim »konzervativizmom« i »ozbiljnim socijalnim pitanjima«, što je onda potvrda kako je to »projekt koji je homologan manifestacijama prvog hrvatskog prosvjetiteljstva«, poduzet međutim »bez patriotskih, akademskih ili estetskih pobuda«, isključivo da se »sumornoj dubrovačkoj zbilji stavi maska komičkog svijeta« i pritom »na čudan način pomiješa staro i novo, i tradicionalno i moderno« (*ibid.*: 205 ?! op. LČF).

Kad napustimo teren književnopovijesnih, sumarnih uvida i krenemo put specifičnije orijentiranih studija, naići ćemo na dvije skupine tekstova: prva se tiče neke načelne književno- ili kulturnoteorijske problematike, kao što je primjerice Pavličićeva rasprava »Tipovi upotrebe stiha u dubrovačkim preradbama Molièreovih scenskih djela« (1985.), ili kao što su kulturološkim ili antropološkim pitanjima zabavljene studije Lade Muraj (2001.), Zlate Šundalić (2006.) i Dunje Fališevac (2007.), napose scenskoizvedbenim, svečanosnim okolnostima kakve su krasile i neke epizode prilagodbi, ali i dubrovačke prigode u kojima su se izvodili i izvorno svečanosti namijenjeni Molièreovi komadi, što je zanimalo Cvijetu Pavlović (2005.). Drugu skupinu takvih, partikularnije upućenih članaka tvore analize pojedinih odabranih komedija, kao što su Tomasovićevo tumačenje *Ilije aliti muža zabezoeenoga*, dubrovačke verzije *Georgesa Dandina* (1984.), Mire Muhoberac analiza *Džona* (1997.) ili pak tekst Mirne Sindičić o »Likovima rezonera u osamnaestostoljetnim preradbama Molièrea u Dubrovniku«, kao i njezina rasprava o prostoru u komedijama *Jarac u pameti*, *Lakomac* i *Jovadin* (oba objavljena u Sindičić 2019), a jednako će na pojedine komedije biti usmjerena i moja čitanja *Amfitriona* (2012.), *Nauka od žena* i *Suproč onijem koji su zabavili Nauk od žena* (2019.), te *Žena pametnih* (2018.) i nedavno, o prošlogodišnjoj obljetnici, *Dosadnih* (2022.). Bez obzira što je riječ o užim fokusima, valja nam ih – uz iznimku mojih tekstova, na koje bi bilo neprilično da se sama osvrćem – razmotriti i u kontekstu našega početnog pitanja, jer je svima svojstvena neka polazišna pretpostavka o vrijednosti i statusu korpusa koji se bilo cjelovito ili parcijalno interpretativno zahvaća, svi se oslanjaju dakle na neke implicirane ili eksplicirane meta-sudove o podlozi ili cilju svojih tumačenja.

Premda naizgled zabavljena posve rubnim aspektom preinaka Molièreovih komedija, Pavličićeva versifikacijska analiza, primjerice, uvjerljivo pripada redu najsystematičnijih, najpotkrepljenijih i najtemeljitijih uvida u dimenziju o kojoj su se uglavnom dotad, to jest nakon Deanovića, nizale vrlo općenite fraze, a tiče se diskurzivne i metatekstne, štoviše metametričke razine već ovdje spomenuta »preradbenog postupka« mladih Dubrovčana. Dotad se naime u kritici uglavnom konstatirala bjelodana činjenica, da su »vlasteličići« i sve stihovane komedije kojih su se latili, njih dvanaest od dvadeset i tri, preveli u prozi, uz iznimku jedne jedine, »tradžedije« *Psike*, autora Franatice Sorkočevića. Pavličić je međutim

prvi argumentirano pokazao kako se odluka o prebacivanju u prozu ne duguje prevodilačkoj versifikacijskoj nedoraslosti, nego posve promišljenom odnosu prema žanrovskim uzusima vlastite dramske tradicije i aktualnim očekivanjima vlastite publike. Usto je pošao tragom svih momenata u kojima se u tim komedijama stihovi ipak mjestimice javljaju, ustanovivši kako je to svojstvo gotovo svih preradbi, pa očito predstavlja indikativno polazište da se analizira kako su, nasuprot izvornicima, adaptatori razmišljali o odnosu stiha i proze. Taj je odnos prema njemu bitan jer uvijek implicira neku odluku – o sadržajima koji se bilo jednim bilo drugim oblikom prenose, o priključku na metričko, žanrovsko ili stilsko nasljeđe koji će ostvariti, o okolnostima u kojima se stihovi pojavljuju ili funkciji koju time ispunjavaju, bilo da je riječ o dionicama umetnutim u glavni dijalog u kojima su likovi zaduženi da pjevaju, o umetnutim autorskim tvorbama pojedinih pjesnički nastrojenih likova, o citatima drugih pjesnika, ili pak o stihovima koji se rabe u pjevanim i plesanim intermedijima.

Uspostavivši pouzdanu i konzistentnu tipološku logiku kojom su se priređivači poslužili, ne hitajući ni prema kakvim gromoglasnim zaključcima o tome kako su te preradbe sačinili genijalni, »veliki umjetnici«, Pavličić prvi ističe kako je njihov pothvat značajan jer je prije svega plod književne kulture koja se u pogledu resursa koje im je dala na raspolaganje pokazala iznimno rafiniranom, ponudivši adaptatorima »gotove instrumente za sve radnje koje su morali obaviti, od jezika i stila do metrike i scenskih konvencija« (Pavličić 1985: 86). Druga ključna distinkcija koja ovog povjesničara dijeli od dosad susretanih sudova jest njegov zaključak kako je posrijedi »uvođenje originalnog teksta u obzor domaće književne svijesti« koji potvrđuje nesumnjivi *autorski* odnos prema izvorniku, koliko god dvojak on bio, budući da je vezanošću za domaću tradiciju s jedne strane nužno »prešućivao i potiskivao original«, a da ga je istodobno, poštujući njegov tekst i duh, afirmirao, »obogaćujući njime vlastitu književnost«. Tako se pripadnost dramskih *frančezarija* hrvatskome kanonu ovjerila u čak trima pogledima: ustanovljenom visokom sviješću autorskog pristupa prevodilačko-preradbenom poslu, stupnjem i značajem ugradnje tradicije hrvatskih scenskih i inih žanrovskih uporaba stiha, te bogatstvom varijacija i učinaka odnosa stiha i proze, nekmoli odnosa literarnog i sublitterarnog standarda, što ga je preuzeće izvornika iz te tradicije uspjelo izmamiti i iznova scenski pokrenuti.

Kontrast između Pavličićevih spoznaja i onoga što će zaključivati načelniji pregledi koji će nakon njegove studije uslijediti, međutim, ne može biti veći: i Muraj i Fališevac ponovno će, primjerice, uporno prepričavati prethodno stečene uvide, pa tako i Pavličićeve, no udaljit će se od ideje da je kultura koja je Molièrea prisvojila i u čemu bila sposobna za »rafiniranost« koju smo malo prije spomenuli. Muraj je tu zasigurno manje nesmiljena prema dubrovačkim inačicama, koje sagledava u okviru u ono doba »vrlo uobičajene metode crpljenja iz drugih izvora«, pa im stoga pripisuje »nešto veću autohtonost«. No Muraj je umnogome blaža u svojim sudovima i zato što – posve samovoljno, osobito iz perspektive teorije komedije – i samoga Molièrea kudi zbog »ponavljanja dramaturških shema«, a zatim i zbog navodna »suviše općenita, apstraktna tona« (Muraj 2001: 167), dijeleći mu opus na »okamenjene« – čak, dapače, ne »osobito kvalitetne« tekstove (*ibid*: 152) – i, s druge strane, mimetizmu odanije žanrove i djela. Potonje ističe jer će se upravo u njima i mogući preradbeni otkloni – odnosno prije svega odnos prema Drugome, utjelovljivao on klasnu, spolnu ili nacionalnu razliku – snažnije očitovati pa utoliko i pružati više prilika za spomen i obrazloženje lokalizacijskih prešućivanja i preinaka.

Pri tome je uočljivo da kritičarku zanimaju ponajviše izmjene u prostornoj i identitetskoj pripadnosti likova, ne i eventualne nadogradnje ili kontaminacije dijaloških dionica, prizora, početaka ili krajeva komedije, odnosno strukturalna pitanja i jezične finese koje bi svjedočile o odnosu izvornika i prilagodbe. Štoviše, u posve inače opravdanom naumu da i ona nekim teorijskim okvirom legitimira »preradbeni postupak«, Muraj će onako od oka zaključiti kako se odnos izvornika i prerade tu može definirati kao odnos zajedničke »dubinske« i različite »površinske strukture« tih dviju skupina tekstova, koliko god će katkad, vidi vruga, »preradba ostati vjerna idejama početnog teksta, a katkad će od njih odustati da bi se okrenula onima koje se doimaju prikladnijima njezinoj receptivnoj okolini« (*ibid*: 144). Sumirajući svoju formulu Saussureovim terminima, proglašujući zajedničko »označeno« a različiti »označitelj« preradbi, i jezični i kulturološki, kritičarka je odlučnim mačem presjekla gordijski čvor zapetljanih odnosa sljedbeništva i inovacije, kako bi se mogla posvetiti »materijalnim aspektima života« što ih donosi adaptacija na »dubrovačku stvarnost«. Kada se takvi interesi utemelje pretpostavkom o tome kako je Molière ionako baratao nekim

nedefiniranim »klasičnim modelom komedije«, koji da »u Dubrovniku nije bio nepoznat« – iako se tek koji redak kasnije tvrdi kako je posrijedi »klasicistički model koji Dubrovnik nije poznao« (*ibid*: 148) – imamo se razloga zabrinuti: za Muraj, komedija je žanr koji se »nalazi negdje između pretjeranog inzistiranja na aktualnosti i potrage za svezvremenskim likovima i situacijama«, pa će dakle predmet obradbe komediografa prvenstveno biti »stvarni život«, koji se dakako »mijenja od jedne do druge sredine«, što znači da je zapravo, da bismo se bavili dramskim *frančezarijama*, dovoljno zagledati se u tu dubrovačku promijenjenu »stvarnost« (*ibid*: 149), ne i u kakve jezične ili strukturne »domišljatosti« koje bi tim tekstovima bile svojstvene.

Sasvim će se na suprotan način međutim antropološkim pristupom poslužiti studija posvećena »Ženskome tijelu u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija« autorice Zlate Šundalić (2006): istina, i ona prelazi isti uvodni, odnosno okvirni put legitimacije korpusa koji će pretraživati, pozivajući se na Deanovića i ine književne povjesničare, ali svojom analizom rječnika kojim se u dramskim frančezarijama govori o ženskome tijelu mnogo će biti bliža Pavličićevoj zamisli kako taj korpus prije valja razmatrati u širem kontekstu hrvatske *književne* tradicije, nego li u užem, neposrednom stvarnom kontekstu tadašnjega Dubrovnika. Njezina anamneza otrcanih izraza, pogrdnih frazema i »faunističkih leksema«, negalantnoga govora, napose nasilnih i ljubavnih gesta upućenih ženama ukazuje svojim znalački odabranim primjerima iz prethodnih razdoblja na stanovit kontinuitet hrvatske književne mizoginije ili pak udvornosti. Problem je međutim samo u tome što se autorica, poput Novaka, tu odlučila da preradbe tretira kao u svemu autohtonu hrvatsku književnost, te da se previše ne oslanja na usporedbe s izvornicima, pa u većem dijelu njezinih ilustracija ostaje neprecizno razgraničeno što je od navedenoga baština preuzetoga francuskog komediografa, a što plod percepcije uvjetovane lokalnim okolnostima, predrasudama, stavovima i vrijednostima. Kada se pak u njezinoj studiji na par mjesta i pojave navodi iz Molièrea (usp. *ibid*: 27, 30 i 36), posrijedi će biti *prijevod* njegovih komedija *Mizantrop*, *Tartuffe* i *Škrtac* na hrvatski standardni jezik, koji se ne mogu tretirati kao posve prozirni uvidi u frazeme i lekseme francuskoga jezika.

Premda će biti zabavljena ulogom prostora u tek nekim, izdvojenim komedijama dubrovačkog preradbenog korpusa, uvelike će srodna pitanja književne

konstrukcije identiteta i alteriteta zanimati i Mirnu Sindičić-Sabljo (2019: 59-78), koliko god prelomljena preko teorijske i dramaturške kategorije prostora, iznimno važna parametra analize za žanr koji se krsti nazivom lokalizacije, te za koji se pokazuje da i svojim tretmanom prostora snažno vodi računa o vlastitoj dramskoj tradiciji, njezinim žanrovima i intertekstnim priključcima. No u svojim je vrijednosnim stavovima ova romanistica reklo bi se ili nesigurna ili nedosljedna: s jedne strane, pozivajući se na teoriju adaptacije Linde Hutcheon, odbacuje kao irelevantno pitanje *frančezarijskoga* stupnja »vjernosti« i »izdaje«, ako ne i »kvarenja« izvornika, a da se međutim ipak istodobno priklanja i posve suprotnoj poziciji Dunje Fališevac, prema čijoj studiji »Na koji su jezik Dubrovčani prevodili Molièrea?« ishodi kako su adaptacije izvornik umnogome jezično rasplinule a karakternim rasponom likova i reducirale njegov duhovni obzor, »pojednostavljujući« i »sužavajući registar« junaka te reproducirajući, primjerice, dubrovačku »klasnu petrificiranost« i njoj pripadne stereotipe (*ibid*: 63).

Studija Dunje Fališevac će i inače o dramskim *frančezarijama* suditi isključivo usporedbom s idejnim, psihološkim i filozofskim dimenzijama Molièreeva teksta i konteksta, podudarno dakle Novaku kada je u pitanju metodološka ispomôć, ali s poraznijim zaključcima po dubrovačke preinake, za koje se stječe dojam da su propustile prijevodno prenijeti brojne aluzivne finese. No Fališevac nam nikada konkretno ne ukazuje o kojim je finesama zapravo riječ: oštar sud kako su, primjerice, u prilagodbi *Mizantropa* uzetoj kao *pars pro toto* cijeloga projekta prevoditelji zanemarili »mnogobrojne bogate antropološke, kao i svjetonazorske elemente francuskoga predloška« ponovno ne navodi izdvojene stihove izvornika koji bi to potkrijepili, niti precizira koji su točno »elementi« u ostalim prilagodbama izostali, nego samo vrlo generalno sugerira kako se ono što joj u prilagodbama nedostaje tiče »raspona od kartezijanskog racionalizma i individualizma do portroyalovskoga, pascalovskog relativizma i skepticizma«.

Kada Fališevac pak prijeđe na »poetološka« pitanja, uglavnom opet ekstenzivno citira, prepričava i objašnjava prizor s Oronteovim alias Marovim pjesničkim uratkom iz iste komedije, i ona citirajući tek jedan hrvatski prijevod francuskoga izvornika, kako bi se nadalje opet tek postulirale neke navodno očite »književno-poetološke i kulturološke razlike«, da bismo zatim shvatili kako je riječ o uvidu daleko preciznije razrađenom u Pavličićevoj analizi uporabe stiha, gdje je već

podrobno objašnjeno što se u *frančezarijskoj* inačici zbilo s »kvazigalantnim sone-  
tom« i »starinskom francuskom pjesmom« na koju se u izvorniku poziva Alceste,  
i to bilo u versifikacijskom, motivskom ili stilskom pogledu. Osim na Pavličića,  
i Fališevac se zapravo ponovno oslanja na Deanovića, začudo ustvrđujući kako u  
dubrovačkim preradbama »izostaju oni Molièreovi tonovi koji ocrtavaju kulturno  
ozračje u Francuskoj, kao i oni smislovi predložka koji metatekstualno polemizi-  
raju s poetološkim kodovima suvremene francuske književnosti« – začudo, velim,  
jer nije li to posve logično i dapače poželjno za prijevod dramskog teksta, koji u  
namjeri da izazove smijeh ipak prije svega mora računati s vlastitim povijesnim  
i aktualnim kontekstom? Nisu li i Pavličić i prije njega Deanović upravo u toj  
transpoziciji metatekstnih odnosa i polemika u sferu lokalne književne riječi i nje-  
zine tradicije vidjeli glavno umijeće tih prilagodbi? Za Fališevac učinak je posve  
suprotan, izgubila se, kaže, »jedna razina molijerovske rafiniranosti« – iako ne  
znamo točno koja, osim ako ne poimamo francusku kulturu, književnost i retoriku  
kao apriorno »rafiniraniju«. Prema kritičarki su i zamjena stiha prozom, i uopće  
jezik dubrovačkih adaptacija, pun »talijanizama«, kao i »primjeri iz banalnog su-  
vremenog dubrovačkog života«, pa čak i »narodne poslovice i poslovični izrazi«  
neprijeporan znak »nižeg estetskog registra«, iako je dramski dijalog prije svega  
određen svojom komunikativnošću, te iako je Pavličić jasno pokazao da proza u  
to vrijeme ispunja svoj žanrovski, komediografski zadatak, svoj signal pripadnosti  
lokalnim komediografskim uzusima.

Ne razumije se sasvim ni koje su to, kako Fališevac formulira, »elemente  
hibridnih žanrova«, navodno svojstvene Molièreu, preradbe propustile uključiti  
u svoj korpus, lišivši se prema kritičarki »jedne razine ludičkog« i »oblikovanja  
komičnog i smiješnog« (Fališevac 2007: 267). Potpuno se tu pak neutemeljeno  
tvrđi kako će u »adaptacijama izostati svi komični motivi i scene na račun preci-  
oznosti i galantnosti iz originala«, jer to nije točno: *Don Garcija od Navarre* sav  
je sazdan od uspješno prevedenih galantnih i precioznih pasaža, a komični prizor  
precioznoga diskursa krasi, primjerice, i treći čin dubrovačkih *Dosadnih*, pa se u  
njima čak i kompenziraju aluzije na romane Madeleine de Scudéry koje se javljaju  
u na dubrovački neprevedenim *Smiješnim preciozama* (usp. Čale Feldman 2018:  
10-11). Prema Fališevac, i dubrovački su »rezoneri« redom »u načelu umjereniji  
u stajalištima, manje eksplikativni u iznošenju svojih svjetonazorskih koncepcija

i idejnih načela, skloni 'akomodavanju' i oportunističnosti«, dok francuske, izvorne likove navodno krasi »odlučnost i nekompromisnost«, iako i tome sudu manjka tekstualnih argumenata. Srećom, kasnija će studija Mirne Sindičić, koja inače s poštovanjem i bez ikakva komentara navodi prethodno i ovdje izdvojene sudove Fališevac, upravo ovim povodom pokazati da baš likovi rezonera potvrđuju potpunu usklađenost prilagodbi s ishodišnom dramaturškom pozicijom, govornim registrom, temama i karakternom profilacijom različitih inačica te izrazito tipizirane uloge (Sindičić Sabljo 2019: 79-111).

Zaključak međutim kojim se okončava studija Dunje Fališevac, kako »vlastelicićima« nije bilo do Molièreove »etičke, humanističke, antropološke, društvenoideološke i svjetonazorske koncepcije«, nego do »kulturoloških i estetskih razloga« (Fališevac 2007: 273) mogli bismo u neku ruku samo pozdraviti, budući da je do potonjih po svoj prilici bilo više stalo i samome Molièreu, jer bi inače pisao učene traktate, a ne komedije. Stoga i njezinu sugestiju kako su njihove dubrovačke inačice »znak demokratskih mijena« možda isto valja uzeti sa skepsom: puno je, čini se, važnije složiti se s kritičarkom kako je »u hrvatsku književnost sa tim prilagodbama« ipak ušao i »veći raspon tema, dramskih radnji i situacija, likova, kao i modaliteta smiješnoga i komičnoga« (*ibid*: 274), iako se ne možemo oteti primisli da ona taj »ulazak« doživljava kao reklo bi se gotovo usputni, ako ne i slučajni probitak, posve neovisan o prevodilačko-spisateljskoj nadarenosti i umijeću dubrovačkih adaptatora.

Studije koje se posvećuju pojedinim prilagodbama, bilo da okvirno kreću od načelnije problematike, kao članak Cvijete Pavlović (2005.) i već ovdje komentirani prilozi Mirne Sindičić-Sabljo (2019: 59-111), ili da se izravno tiču odabranih komedija, kao što čine analize Mirka Tomasovića (1984.) i Mire Muhoberac (1997.), s puno će više preciznosti, a onda i naklonosti, pristupati prevodilačko-prilagodbenom postupku. Prvenstveno zainteresirana za stilsko-povijesnu problematiku – štoviše, za različite stilsko-povijesne dinamike dviju nacionalnih književnosti koje su se u prilagodbama sastale – Pavlović će, primjerice, pokazati kako dubrovačke inačice Molièreovih komada koji su nastali za svečanosne prigode vješto slijede ne samo scenografske i kostimografske zamisli izvornika, nego i pjevine i plesne umetke koji se u njima odvijaju, ili nagovješćuju kao izvan-tekstovni produžetak predstavljačkog događaja. Vrijednost je njezina priloga i u



tome što se obraća dijelu korpusa koji ostali tumači uglavnom zanemaruju, ili zato što su navodno posrijedi, kako čusmo od Muraj, »okamenjeni žanrovi«, ili jer taj dio ne uspostavlja odnos s »dubrovačkom stvarnošću« niti otvara kakva »socijalna pitanja«: no *Psike* i *Gospodarica od Elide*, koje Pavlović posebno izdvaja, značajni su jer prema ovoj povjesničarki obznanjaju afinitet prve polovice 18. stoljeća prema rokokou, »omekšanoj« inačici i barokne kićenosti i klasicističkog sklada, što je uvid o kakvome dotad povodom prilagodbi nije bilo riječi, a usto i podsjetnik ne samo na žanrovsku i stilsku raznolikost prevedenog i prilagođenog opusa, nego i na prvenstvo njegovoga izvedbenog aspekta, koji se uvijek načelno isticao a da se iz samih tekstova rijetko derivirao upozorenjem na njihove prijenose i eventualne modifikacije izvornih didaskalijskih naputaka, jednako koliko i replika »glavnog teksta«.

Na isti se način i monografske analize Mirka Tomasovića (1984.) i Mire Muhoberac (1997.) s pomnjom i odmjerenošću odnose prema svojim dvama odabranim kontrastivnim primjerima, pokazujući na specifičnijim jezičnim primjerima, ali i na dramaturškom planu, ono što je Pavličić u drugoj prilici pokazao kada je u fokus stavio odnos stiha i proze: da su naime mladi prevoditelji i adaptatori vrlo spretno u svoje prilagodbe upletali obilježja ne samo lokalna govora, lokalnih aluzija na sugrađane i aktualnih svakodnevnih preokupacija, nego prije svega čvrste niti lokalne i pripovjedačke i dramske tradicije. I dok će Tomasović kao traduktolog u analizi dubrovačke inačice Georgesa Dandina, alias *Ilije aliti muža zabezoećenog*, prvenstveno isticati prevoditeljevo »dobro vladanje francuskim jezikom i njegovom sintaksom«, napose »tipičnim frazama i idiomima iz sedamnaestostoljetnog govora« (Tomasović 1984: 102), pokazujući usto na koji se način prevoditelj morao dovijati kada su u pitanju bile »aristokratska nomenklatura« i nepoželjne lokalne asocijacije nekih francuskih titula, kao što je primjerice »baron«, Muhoberac će povodom analize komedije *Džono aliti gos*, izvorno naslovljene *Dom Juan ou le festin de pierre*, izdvojiti sustav nazivlja likova svojstven cjelokupnom dramsko-frančezarijskom korpusu, koji da pomno slijedi logiku tipologije lokalnih inačica komedije *dell'arte*, tzv. *smiješnica*, odnosno već ustaljena imena za plemiće, služavke i sluge, sluge sa sela, stanovnike dubrovačke okolice, kao i imena koja sugeriraju simboličke asocijacije pridane pojedinim likovima.

Tomasović će proširivati krug Deanovićevih potkrepa glede stilskih diskrepancija između ishodišne norme klasicističke doličnosti i dubrovačkih vulgari-zama, hvaleći međutim prevoditeljevu sposobnost za neke druge retoričke efekte poput gradacije, te opravdavajući uporabu kolokvijalizama i narodnih poslovice, kao i amplifikacija koje su vodile računa o nuždi da se novoj publici štošta od onog što izvornik implicira podrobnije dočara. Muhoberac će pak proširivati krug Batušićevih opaski: tako opravdano sugerira i kako su netom spomenuta stalna imena po svoj prilici značila i stalne glumačke podjele među dubrovačkim ama-terima. Da je i glumišni repertoar, kako je već sugerirao i Batušić, bio prilično zahtjevan, ne svjedoči prema kritičarki samo karakterološki raspon prevedenoga dijela Molièreova opusa, nego i preuzete didaskalije, koje da se uglavnom odno-se na »gestikulacijski inventar, mizanscenski crtež i osjećajno-psihičku reakciju dramske osobe«, doduše neprecizno, zbog čega zaključuje kako su naznake »slič-nije svakodnevnim mangupskim tučnjavama, ponašanju dubrovačke mladeži na ulicama i u 'kantunima'« (Muhoberac 1997: 194-195) nego li kakvu naučenom stiliziranom kodu ophođenja.

Dok se Tomasović međutim ograničava na traduktološka pitanja, odlučivši se na sud o tome da se i njegova odabrana *frančezarija* »kreće između vjernosti i slobodnog parafraziranja teksta« pa je utoliko ujedno i »zanimljivo ostvarenje naše prijevodne literature i aktivni dio dramske baštine« (Tomasović 1984: 106-107), Muhoberac će biti sklonija slijediti Novaka: nakon što je ilustrirala kako se priređivač u nedostatku aktualnijih resursa poslužio zalihama Držićeva govora, ni ona nije odoljela a da komediju *Džono* ne sagleda političkim očima, iščitavši u njoj ni manje ni više nego »hipokrizijom maskirani liberalizam vlasteličića« (Muhoberac 1997: 197), preradbu koja »u velikom dijelu teksta prerasta u originalan hrvatski tekst... nastao prema zakonima svoga, racionalističkog vremena«, tekst »koji pokazuje svijet strukturiran prema zakonima logike, razuma, istine koja ne potječe iz iskustva nego je zadan unaprijed danim poretkom«, to jest »politikom« od koje da »zapravo bježi i umire Džono«. Uvjerena da je autor prilagodbe Marin Tudišević, Muhoberac upravo njegovoj poetici slobodne i samosvrhovite igre pri-daje oporbenjačke namjere, otpor »nametnutim društveno-političkim stegama«, pa bio taj otpor sačinjen i od »kolaža citatnosti, aluzivnosti, igrivosti, presvlačenja, maskiranja i počasnica« (*ibid*: 199). Tomasovićeva i studija Mire Muhoberac tako

ogledno dovršavaju ovaj osvrt na procese kanonizacije dramskih *frančezarija* ponovljenom napetošću luka koji taj korpus nadsvođuje, rastežući »prilagodbu« među polovima »prijevoda« i »originalnog teksta«.<sup>5</sup>

Slijedimo li međutim aktualne protokole teorije prevođenja, morat ćemo korpus o kojemu je riječ ipak prvenstveno tretirati kao prijevode, i to vrlo specifičnoga žanra, drame, koji se i unutar spomenute teorije izdvaja kao poseban slučaj prevođenja teksta koji se ne čita nego uključuje kao element drugoga, kompleksnijega sustava, sustava predstavljačke izvedbe, koja i sama predstavlja neku vrstu intersemiotičke adaptacije predložka ne samo na ekstralingvističke, situacijske i produkcijske okolnosti njegova izricanja, nego i na horizont očekivanja i kontekst recepcije. To pak implicira da se svaki tekst za kazalište uvijek prevodi s obzirom na glumačke koliko i gledateljske kapacitete pa utoliko uvijek i nužno djelomice prilagođuje, odnosno podređuje ne samo lokalnim govornim uzusima, nego i lokalnim paralingvističkim sustavima kao što su visina glasovne impostacije, intonacija, brzina izgovaranja teksta i ini izvedbeni izbori ciljne kazališne kulture, napose uzusima trajanja izvedbe, zbog kojih se tekst katkad skraćuje, katkad mu se za volju jasnoće odnosa među likovima ponešto i doda, što znači da je prijevodu predložka za kazalište u načelu uvijek dopušteno plesati duž čitava hijerarhijskog raspona korespondencija između izvornika i prijevoda (usp. Bassnett 2014: 128-140).

---

<sup>5</sup> No osvrt ne bi bio potpun – a možda bi bio i previše monoton – da se u cijelu ovu priču o »hrvatskome« statusu s francuskoga prevedenih i prilagođenih komedija nije uvukao i još jedan tipičan susjedski prijemor: naime, crnogorski književni tumač Aleksandar Radoman razmjerno je nedavno ponudio – i iscrpno obrazložio – prilično provokativnu tezu za cjelokupni ovaj hrvatsko-kanonizacijski kontekst, tvrdeći da *Ilija Kuljaš*, inačica Molièreova *Gradanina plemića*, i nije dubrovački, nego peraštanski tekst! Iako je naime neizvjesno suditi, u manjku izvornoga rukopisa, o njegovom »autentičnom jezičnom sadržaju«, možda prerađivanom pod izdavačkom rukom Mata Zglava, čini se da sadrži niz bokeljskih jezičnih obilježja, a prvotno je i pronađen u Boki Kotorskoj: naposljetku, u jednome se pismu upućenom Baltazaru Bogišiću kao autor prijevoda, odnosno preradbe, navodi peraštanski pop, pjesnik i prevoditelj Gjuro Ban, školovan u Dubrovniku i Veneciji, premda prema – možda i netočnoj – dataciji pisma ishodi da se autorstvo pripisivalo tadašnjem devetgodišnjaku, tako da je i to pitanje ostalo neizvjesno (usp. Radoman 2017).

No to ne znači da je odnos, kako se voljelo govoriti, sačuvanog Molièreova »duha« i dubrovačkog jezičnog »ruha« moguće lako definirati pojmovima kao što su površinska i dubinska struktura ili označeno i označitelj, budući da i ti pojmovni parovi impliciraju nerazrješivu uzajamnu upućenost i povezanost. Danas dakle, kada su pretpostavke vjernosti i izdaje, prvotnosti izvornika i drugotnosti prijevoda, a onda i osigurane distinkcije između prijevoda i adaptacije što de-konstruirani što zamućeni, možda bi doista bilo vrijeme da napustimo bilo kakve vrijednosne sudove o srodništvima i otklonima između Molièreova opusa i *dramskih frančezarija*. Drugi član potonjega je termina doduše, kao što s pravom podsjeća Cvijeta Pavlović (Pavlović 2005: 62-63), u doba nastanka toga repertoara obuhvaćao mnogo više od samih prilagodbi djela francuskoga komediografa, ali danas, kada te mode sljedbeništva svega što dolazi iz Francuske više nema u istom obliku, čini se da ga možemo prihvatiti kao posve primjereni dometak toga dramskog korpusa, i sam dvojan u svojoj referencijalnoj snazi: leksički upućuje na sve francusko, morfološki pak na dubrovačku perspektivu, a rod imenice ne samo na ženski rod i komedije, nego i na neodredivost entiteta na koji se odnosi, njegovu (ne)pripadnost ovome ili onome zakonito razgraničenom ili imenovanom području.

Budući da zasigurno jesu plod »kulturnog prisvajanja«, ali prisvajanja što ga poduzima periferna kultura u odnosu na rasadišnu kako bi proširila svoj dramski repertoar, umjesto da frančezarije silom pokušavamo definirati, vrednovati i nazvati pravim imenom, možda bismo zaista radije mogli pristati uz uvjerenje kako one nisu samo prijevodom proizvedeni »tekstovi koje su ciljani jezik i kultura konzumirali«, nego i tekstovi koji su, »stimulirajući refleksiju, teorizacije i prikaze unutar ciljnog kulturnog konteksta«, i sami postali »kreativni i produktivni« (Saglia 2002: 96). Bilo bi dobrodošlo da na tu zasad ipak pretežito tumačenjima pobuđenu kreativnost *frančezarija* reagira i aktualna kazališna praksa – utoliko više što, valja nam ponoviti, dobar broj na dubrovački prevedenih Molièreovih komedija još nije dostupan na standardnom hrvatskom jeziku, pa bi dubrovački prijevodi mogli i današnjem kazališnom gledatelju priuštiti dotad neupoznat uži-

tak u djelu slavnog komediografa.<sup>6</sup> No zasad će dostajati i ovo svjedočanstvo o pedesetogodišnjoj akademskoj propulzivnosti njihove neukrotive prirode.

## LITERATURA

- Bakija, Katja. 2001. »Preradbe Molièrea na Dubrovačkim ljetnim igrama«. U: *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Hećimović, Branko, ur. Osijek – Zagreb: Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Odsjek za povijest kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Filozofski fakultet, Osijek, 281-289.
- Bassnett, Susan. 2014. *Translation studies*. London and New York: Routledge.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bogišić, Rafo. 1974. »Književnost prosvjetiteljstva«. U: Franičević, Marin – Švelec, Franjo – Bogišić, Rafo. *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga III. Od renesanse do prosvjetiteljstva*. Knjiga 3, Zagreb: Liber.
- 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 (1), 5-22.
- Čale Feldman, Lada. 2019. *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, Lada. 2022. »Zabavno o *Dosadnima*«, izlaganje na znanstvenom skupu *Molière u Hrvatskoj*, Sveučilište u Zadru – Odsjek za komparativnu književnost, Zadar.
- Deanović, Mirko. 1972. »Predgovor«. U: *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*. Deanović, Mirko, prir. Zagreb: JAZU, 5-30.
- Even-Zohar, Itamar. 1981. »Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory«. *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4, *Translation Theory and Intercultural Relations*, 1-7.
- Fališevac, Dunja. 2007. *Dubrovnik, otvoreni i zatvoreni grad*. Zagreb: Školska knjiga.
- Jelčić, Dubravko. 1997. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Ježić, Slavko. 1944/1993. *Hrvatska književnost*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Kombol, Mihovil i Slobodan P. Novak. 1996. *Hrvatska književnost. Priručnik za učenike, studente i učitelje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Muhoberac, Mira. 1997. »Frančezarija *Džono aliti gos*«. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 23 No. 1, 186-201.

---

<sup>6</sup> Riječ je o čak devet na hrvatski još neprevedenih komedija, kojima dubrovački naslovi glase ovako: *Dom Garcija od Navarre*, *Nauk od mužova*, *Dosadni*, *Gospodarica od Elide*, *Udovica*, *Ljubav liječnik*, *Vukašin aliti ljubav pitur*, *Amfitrion*, *Psike*.

- Muraj, Lada. 2001. »Molière preobučen na dubrovačku«. *Dubrovnik*. br. 1, 143-168.
- Novak, Slobodan P. i Josip Lisac. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Split: Logos.
- Novak, Slobodan P. 1998. *Povijest hrvatske književnosti*. Sv. III. Zagreb: Antibarbarus.
- Novak, Slobodan P. 2004. *Povijest hrvatske književnosti, svezak I: Raspeti domovina*. Split: Marjan tisak.
- Pavličić, Pavao. 1985. *Stih u drami i drama u stihu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Pavlović, Cvijeta. 2005. »Molièreove svečanosti à la ragusaine«. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 31. No. 1, 62-77.
- Radoman, Aleksandar. 2017. »Ilija Kuljaš – peraška preradba Molijera i/ili legitimisanje društvenog poretka«. *Umjetnost riječi*. LXI, 3-4, 157-179.
- Saglia, Diego. 2002. «Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism». *Quaderns: revista de traducció*. Br. 7, 95-119.
- Sindičić-Sabljo, Mirna. 2019. *Poredbena čitanja hrvatske i francuske književnosti*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Šundalić, Zlata. 2006. »Žensko tijelo u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija«. U: *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*. Hećimović, Branko ur. Osijek – Zagreb: Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Odsjek za povijest kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Filozofski fakultet, Osijek, 21-42.
- Tomasović, Mirko. 1984. »Aspekti recepcije Molièrea u osamnaestostoljetnom Dubrovniku«. U: *Zapisi o Maruliću i drugi komparativistički spisi*. Split: Logos. 87-107.
- Ujević, Mate. 1932/2009. *Hrvatska književnost. Pregled hrvatskih pisaca i knjiga*. Solar, Milivoj prir. Zagreb: Exlibris.

HALF A CENTURY OF THE UNCERTAIN CANONIZATION OF DUBROVNIK  
DRAMA *FRANCESARIE*

*Abstract*

In honour of the fiftieth anniversary of not only the manifestation Dani Hvarškoga kazališta, but also of the two neighbouring anniversaries of Molière (1622-1673), the article discusses the cultural and scholarly status of these adaptations within the last fifty years spanning their critical edition.

Although they do figure as part of the Croatian literary canon, since there is no history, anthology or lexicographic handbook concerning Croatian literature that does not mention them, Croatian historians and scholars differ in their attitude to their originality and literary and/or theatrical value. Critical studies devoted to individual plays also start from different premises regarding the analytical and interpretive challenges they pose, predominantly trying to problematize their status as translations, adaptations, or indeed original texts, and to emphasise their culturological importance, let alone eventual performative capacities, often however also privileging some at the expense of other plays of the adapted corpus.

Besides dealing with the uncertain line of their canonization, the article also endeavours to put the discussion into the perspective of contemporary translation studies, especially the branch of this prominent field which focus on the specifics of translating plays, as well as on the cultural asymmetries in power implied in such connecting of the two cultures.

Key words: Molière; drama *francesarie*; critical reception