

PRVI SLOVANSKI PRIJEVOD MOLIEROVOG GEORGESA DANDINA I NJEGOVE SOCIOLINGVISTIČKE I DRAMATURŠKE IMPLIKACIJE

Boštjan Marko Turk

Filozofski fakultet Sveučilišta u Ljubljani

Franjo Krsto Frankopan partly translated Molière's Georges Dandin into Slovenian in 1671, a fact which has not been sufficiently explored and even recognised so far. This article suggests that Frankopan's translation should be interpreted within the context of his efforts against the Habsbourgs where his choice of the Slovenian language undoubtedly had certain socio-linguistic and political implications which would deserve further research.

Prevedeni ulomak Molierovog *Georgesesa Dandina*, od kojega je prva tri prizora tri godine nakon prvog prikazivanja u Versaillesu poslovenio Fran Krsto Frankopan, moguće je objektivno ocijeniti kao jedan od najtežih izazova u suvremenoj književnoj povijesti. Činjenica, koja nije samo prijetnja razbijanju ustaljenog mita o Linhartovim kompilacijama kao kamenu temeljcu slovenske Talije, nego se također usijeca u sam kulturni kontekst povijesnog suživota hrvatske i slovenske nacije, u zadnjoj instanci ukazuje na definitivni suspenzija onog svijeta, koji se je temeljio na vazalstvu pa se u to doba, svjedočeći rekonstruiranju uvelog društvenog modela, sve više naginjao ka građanstvu, preko cijelog oslobođenja, bolje humanizacije zadnjeg od subjekata nekadašnjeg društva.

Slovenska književna znanost nam je u vrijeme od otkrića ulomka ostavila bogatu riznicu zapažanja, koja su danas na raspolaganju u cijeloj interpretativnoj raznorodnosti, odnosno neodređenosti. Nikako se ne da negirati, da se ne bi pokazao korpus konotacija, koje Frankopanovo djelovanje postavlja pred nas: nije imala energije koja bi joj tek omogućila cijelo shvaćanje toga kako je duboko prijevod urezan u duhovnu matricu obiju kultura, na kraju, što nam *Georges Dandin* uopće govori iz svog izvornog stajališta, iz francuskog originala.

Prvo k tezama: da bi zadaću što bolje obavili, potrebna je hitna „mise en evidence” svega, do čega je u toj vezi došla literarna znanost. Tek najšira izobraženost na tom polju znanja razotkriti će prazninu i ukazati na točke u koje će biti potrebno namjestiti objašnjenu radoznalost.

Saznanja do kojih se je, vezano uz Frankopanov prijevod, dokopala jezikoslovno – literarna znanost su u shematskom sažetku slijedeća: to je prijevod prva četiri prizora prvog čina, kod kojeg je slovenski zajednički jezik sa prilično izbrisanim tragovima hrvatskog govornog područja.

Naravno da je prvo potrebno dati bar opis sadržaja drame. Frankopanov prijevod pred nas stavlja Georgesesa Dandina, bogatog seljaka, koji se je oženio plemkinjom Angelikom. Njoj se udvara visoki plemić, Klitander, njegov sluga je Lubin koji za gospodara plete „ljubavi mreže“. Nad svima bdiju Angelikini roditelji, provincijski plemići, koje Moliere, u neskrivenoj mržnji prema plemstvu, zove „obitelj“ Sotenville. U francuskom je „sot“ kao ne previše pametan (čitaj: glup), „en ville“ znači „u gradu“.

Georges Dandin, kojeg je Frankopan preimenovao u „Jarna“ je razuman mladić, iz slovenske zemlje, dakle, Slovenac, njegova prva osobina je tragična uhvaćenost u dani položaj. U ulomku stvar se zaključi u karakternoj skici, koja je, kao što vidimo kasnije, dovoljno očigledna, dok se u francuskom izvorniku priča s plete dalje tako da cinična i arogantna Angelika, poduprijeta obiteljskom okolinom, s Dandinom igra okrutnu igru lažnog predstavljanja bračne nevjere, u kojoj muž neprestano ispada kao kakav naivac. Što se više otresa nesretne situacije, rogovi su dulji, s kojima ga kiti nevjernica. Prema kraju, i to je, kako slijedi, bitno, stvar doslovce prelazi granicu dobrog ukusa - i vlastite vrste. Tamo gdje bi najsnažnije stolovala komedija, rasprostire se tragičnost: gledateljstvu zamrije smijeh u ustima, kad Dandin odluči beščutnom sadizmu najbližih pobjeći na najradikalniji način, sa izlaskom iz igre, koji je izlaz iz života: kraj, kao kad bi ga zauvijek zastrijeli valovi.

Za potrebe naše interpretacije potrebno je unaprijed utvrditi da imamo pred sobom izuzetno višeslojan tekst. Odmah dodajemo, da smo njegovu polivalentnost u prijašnjim odlomcima jedva odgovarajuće dali. Ipak već ta sama činjenica koju ćemo u nastavku šire obraditi, najbolje govori protiv jednoglasnih osuda i publicističkih prozivanja koja su pratila taj „prvijenac“ otkad se pojavio na pozornici (književne) povijesti.

U nizu interpretacija, koje su mu oduzimale iznenađujuću semantičku dinamiku, već se uvrštava kritično izdanje, s kojim ulomak počinje svoj pohod kroz institucije književne znanosti.¹ T. Matić (1907), koji ga tekstualnokritički predstavlja i ocjenjuje, o njemu sudi lapidarno. Prevedeni ulomak dobro smješta u cjelinu zavijenih folija, kakvi su se očuvali u „Ungarn. Fasc. 318 (alt 122)“. Odatle također zaključak da je u gradivu, kojeg predstavljaju talijanska stihotvorstva i hrvatske pjesme, izdane i neizdane, npr. *Po vszem szuitu razglassena, precyudna y strasna trumbita szudnyega dneva*, Fran Krsto Frankopan nesporan autor prijevoda Georgesesa Dandina. Tako:

¹ Prvi je stvarno spomenut u *Vrtić*, Pjesme Frane Krsta markiza Frankopana, kneza Tržackoga, izdao Ivan Kostrenčić, Zagreb, 1871.

Entschieden ist es sicher, daß Frankopan beim Zustandekommen sowol der kroatischen als der italienischen Teile seines literarischen Nachlasses selbst als Schreiber sehr eifrig tätig war, und insbesondere bezüglich des Bruchstückes von Molières Georges Dandin kann man mit Bestimmtheit sagen, dass es von der Hand Frankopans herrührt (Matić, 1907: 533).

Na toj osnovi leži vrlo malo. Matiće prvi dodaje nešto stajališta, koja su u nastavku konstanta ili su stožer mnogih interpretacija: Matiće zapiše i dijete prohoda, ali do danas, u svojoj zreloj dobi još nije na cilju. Tako je već prvo tekstualno – kritičko izdanje podšiveno sa jakim predrasudama. Njena dobra strana – akribična pouzdanost, pa konstatacija: „Unser Bruchstück wäre in den slawischen Literaturen der älteste Versuch einer Übersetzung aus Molière“, (Matić, 1907: 536) postupno blijedi s konstatacijama, s kojima započinje žalosno lice sinkronije književne znanosti. Prvo je nepotrebno uspoređivanje francuskog originala i prvog njemačkog prijevoda,² jer je njemački prijevod toliko vjeran originalu da je bilo kakvo dokazivanje eventualne matrice prijevoda – provaljivanje otvorenih vrata. Teži su slijedeći odlomci:

Wenn Frankopan seine Übersetzung Georges Dandins hätte zu Ende führen können, so würde er dieselbe ohne Zweifel teilweise auch kroatisch geschrieben haben, denn der Geliebte der Gemahlin des Slovenen Jarne wird in unserem Fragmente - wie es bereits erwähnt wurde - ausdrücklich als ein »žlahten gospud z horvackega ursaga« bezeichnet, und hätte sich daher wohl seiner Muttersprache bedient ganz so, wie es die Slovenen Jarne und Budimoder ihrerseits taten. Ein Gemisch von verschiedenere Sprachen und Dialekten war übriings in der Komödie gang und gäbe: diese Erscheinung begegnet uns so häufig in Italien im Cinquecento und auch in der kroatischen Literatur derselben Zeit (Matić, 1907: 543).

To su tvrdnje, koje moraju iznenaditi i ražalostiti bilo koji objektivni pogled.

Većina ne treba repliku, svaka će posebno biti očigledna u nastavku, treba požuriti na trenutak samo kod formulacije „varani starac“, koji kao nereflektirani kalk rasuđuje također u drugim književnim povijestima (Legiša, 1956: 283 ; Grafenauer, 1973: 139). „Varani starac“ je naime najvjerojatnije prijevod podnaslova toga djela, tj. Georges Dandin ili „le mari confondu“. „Mari“ je u francuskom muž, riječ „mari“ je u slovenskom po dobi neodređena. U Molierovom djelu također nigdje ne nalazimo nikakve indicije za to da bi Georges Dandin bio „star“, suprotno. Kostim, koji je nosio Moliere, kad je glumio Georgesa Dandina, ukazuje na to, da se radilo o muškarcu u svijetu svojih godina: saten, brokat, čipke, zlato i srebro, sve je to odražavalo potpunost muške moći.

Od Kidričeve povijesti se te greške suvereno tradiraju: sažeti u najvažnijim: spomenimo Matičnu povijest, koja cijeli problem uklanja ovako: „Frankopan je koristio slovenski također u nedovršenom prijevodu Molierove komedije *Georges Dandin* tako da je s njim označio varanog starca i njegove sugovornike“ (Legiša, 1956: 283). Isto je u Grafenauerovoj *Kratkoj povijesti starije slovenske književnosti*, samo s jednom iznimkom također drugdje. Također u hrvatskoj literaturi je mišljenje jednoglasno, još više, baš je očito motivirana u smislu društveno povijesnog prestiža:

Frankopan kao Hrvat dao je ulogu sretnog ljubavnika Hrvat, a prevarenog muža Slovincu, što posve ogovara pojmovima onog vremena: ljepše je prevariti, no prevaren biti. I Držić je kao Dubrovčanin davao u svojim komedijama smiješna i nečasna mjesta Kotoranima; u jednoj komediji čak igra Tripče Kotoranin sličnu ulogu kao Slovenac Jarne u Frankopana. Zašto je Frankopan za tu komediju izabrao baš slovenski jezik? Nema sumnje, da je za njega slovenski značio samo jedno narječje njegov hrvatskog jezika, koje mu se učinilo osobito zgodnim, da poveća komički efekat. Njemu je slovenski dakle zauzimao spram njegov književnog jezika isto mjesto, što ga danas zauzima često kajkavština prema književnoj štokavštini. I da je došao ljubavnik na pozornicu, sigurno bi govorio hrvatski, da tim više imponira (Švelec, 1974).

U slovenskom jeziku bilježimo samo dvije iznimke: više fragmentaran i zato manje uočljiv je zapis Igora Grdine, koji je postavio pitanje u njegov pravi kontekst, ali ga nije razvio šire. Tako:

Da bi Fran Krsto Frankopan uzeo slovenski samo za „smiješan jezik“ u svojem ulomku o Jarnu bogatom, je iznimno sporna tvrdnja; svakako je to jedna od mogućih, iako manje vjerojatan odgovor na pitanje, zašto je u prijevodu Molierovog *Georgesa Dandina* korišten slovenski jezik, ta u odlomku sve osobe govore slovenski, hrvatske interference su upravo tako prisutne u govoru svih: to jasno govori o tome, da nema ismijavanja jednog jezika sa stajališta govornika drugog, ali je naravno znak nekoliko slabijeg znanja našeg jezika od strane F. K. Frankopana: kombiniranje bez dokaza i bez vjerojatnosti u znanstvenom djelu nema prostora (Grdina, 1991: 498).

Sistematsko iscrpniji je dio iz Koruzove rasprave *Počeci slovenske svjetovne dramatike i kazališta*, u kojem autor odbacuje predrasudama podloženu, omalovažavajuću i „deklarativnu“ kratkovidnost takve znanstvene pređe te ju nadograđuje u smjeru istraživanja socijalno – povijesnog konteksta u kojem se polako iscrta zadnja istina Frankopanovih nastojanja. Koruza ispostavlja prije svega dvije činjenice. Prvo, da je slovenski bio ključan sociolingvistički predikat familijarnog miljea, u kojem je plemić odrastao. Tako:

Frankopan nije naučio slovenski jezik samo od služinčadi i podanika na svojim slovenskim posjedima, nego već doma, nije iz kranjskog plemstva bila samo majka barunica Marija Paradeyser, koja je umrla već za

² Schau – Buehnen Englischer und Franzosicher Comoedianetn, Der Dritte Band, Frankfurt am Mayn, 1670.

njegova djetinjstva, nego i maćeha Doroteja Haller barunica Hallersteinska, koja je 1659. godine umrla u Ljubljani u pedesetprvoj godini života, kad je Fran Krsto imao već šesnaest godina. To kranjsko plemstvo, posebno njegov ženski dio, nije bilo njemačko, bar po korištenju jezika; Frankopanove rođakinje, možda čak sestrične, je Matija Kastelec posvetio knjižice Bratotovštine sv. Rosenkranza sa slovenskom poslanicom (Koruza, 1991: 175).

Koruza se tako *in nuce* sukobljava s korijenom predrasude, sa tobožnjim „blagim doticajem“ s našim materinim jezikom Frankopanove obitelji, budući da problem preokrene u čisto dijakronu okomicu: plemić je od svoje majke označen s iskustvom jezika, praksu slovenskog jezika, samo je ta za njega bila nekakav apriorni događaj, kojemu se vraćao, naravno sve više što mu se bližio kraj. Koruza također utemeljuje drugu sociolingvističku činjenicu, koja – od svih ostalih – jedina nudi odgovor na pitanje motivacije Frankopana Vitezovića. Tako piše:

Prema tome sigurno nije preuranjena i pretjerana pretpostavka da je Fran Krsto Frankopan imao namjeru pridobiti naklonost u Kranjskoj također sa kazališnim predstavama i da se je zato uhvatio prevađanja Molierovog *Georgesa Dandina* (nije pisao dramatiku na hrvatskom). Do takve ideje ga je možda dovelo promatranje popularnosti kazališta u Kranjskoj, posebno u Ljubljani, gdje se osim jezuitskog kazališta, prigodnih putujućih igara jezuitskih učenika te gostujućih njemačkih i talijanskih skupina sa pokladnim zabavama kazališnog značaja također bavilo plemstvo i to čak već od 1669. godine. Kod tih priredbi je mogao imati značajno mjesto zemaljski slovenski jezik, koji je zbog društvenih okolnosti posebno bio primjeren za komedijski srednji i lakrdijaški niži stil (Koruza, 1991: 175).

U cijelom sadržaju Koruzova presuda predstavlja organsku armaturu objektivne interpretacije, kako za ulomak tako i za njegovu socio – lingvističku sudbinu, pa ipak ona sama po sebi nije potpuno dovoljna. Nije joj uspjelo dokraja zavladati nad krajnjim apriorizmom o manjevrijednosti slovenskog jezika, iako se među dostignućima takve znanosti nesporno uvrštava na najsvjetliju stranu svijeta. Drugi, bivstveno važniji manjak je odsutnost one optike, koja bi tek omogućila cijelu „vivisekciju“ fenomena. Pri tome imamo na pameti da je takoreći nemoguće utvrditi krajnju motivaciju Frankopanovog djelovanja, ako se ne stavimo u perspektivu samog originala, prije svega njegovog autora. Prisutna rasprava zato kao ishodišnu ambiciju postavlja „pomak“ ustaljenog pogleda, transpoziciju problema s područja domaće nacionalne književnosti u komparativu, ako ne i u ekskluzivnu hermenautiku francuske književne znanosti. Drugačije: Frankopanov prijevod ćemo razumijevati zasebno, glede na imanenciju *Georgesa Dandina* i njegovog tvorca. Razumjet ćemo ga i dublje: sa stajališta osobnosti velikog komediografa, prije svega sa privlačnog stajališta projekcije njegove životne priče u naš tekst. „*L'homme et l'auteur ne font qu'un chez Molière*” (Čovjek i autor su kod Moliera jedno), (Lafenestre, 1909: 5) je kao prvu rečenicu u svoju odličnu monografiju zapisao Georges Lafenestre. To izrazito analitično stajalište također usvajamo kao apriorno, glede na uvjete u domaćoj znanosti čak kao transcendentno. Uzimat ćemo ga kao ključnu motivnu potku, s pomoću koje namjeravamo rasplesti klupko paradoksa i u predrasude okovanih mišljenja, centralnih teza, da je Dandin samo komična nakaza koja govori slovenski, zato da bi u potpunosti zadovoljio dehumanizaciju sebe, svojeg okoliša i vlastite jezične datosti.

Najjači argument protiv te teze, je ponešto neobična, pa ipak potpuno vjerodostojna istovjetnost Jeana – Baptista Poquelina i protagonista našeg teksta. Njegovo vanjsko obilježje je činjenica, da je Moliere sam nastupao u njegovoj ulozi, što svjedoči slijedeći citat: „Le rôle fut joué, croit-t-on, par Molière, dont voici le costume”.³ Dodatni element u tom smjeru je već ishodišni zaključak da drama sama uopće nije komična, baš suprotno:

Komična osoba, koja se udvaja, potpuno shvaća groteskni položaj u kojeg je bila gurnuta. „Sam si htio, George Dandin“, dolazi nam do uha kao nekakav tvrdoglavi refren. Svatko, ubrojivši njega samog, osuđuje Georgesa Dandina i smije mu se. Ta bistrorost, koja je svojstvena Alcestu i ne umišljenom rogonoscu ili Plemenitom građaninu, doprinosi osjećaju gorčine, koja prevladava u djelu.⁴

Slijedeći argument pretpostavlja potrebu za manjim digresijama. Moguće se naime upitati, što je uopće komično i je li Dandin u svjetlu teorije komičnog uopće smiješan. Odgovor će biti utoliko lakše skicirati, jer se teorija komičnog razvila baš kod Moliera, najvećeg komediografa. Mislim na djelo *Le Rire*, filozofa Henrija Bergsona. U *Eseju o smijehu*, kako je djelo prevedeno na slovenski, raščlanjeno je sve što se tiče pojave smijeha. U središtu je spoznaja o sukobu između mehaničkog i živog, između ukočenog i gipkog. Baš taj sukob je temeljni uvjet smijeha. Bergson razvija svoju tezu na primjeru najosjetljivijeg segmenta komunikacije, tj. na području podkrijepljivanja govorene riječi sa gestikulacijom. Posljednja bi s prvom bila sinkronizirana, ali kad tome nije tako, nastupi prava komika:

Uzmimo npr., kod kakvog govornika gestu, koja se natječe sa riječju. Gesta, ljubomorna na riječ, trči za misli i hoće također sama biti tumač. Neka joj bude; ali zatim neka se potruđi, da će detaljno slijediti misao tokom njenog razvoja. Ideja je nešto, što raste, pupa, cvijeta, dozrijeva od početka do kraja govora. Nikad ne

³ Moliere, *Theatre*, Tome deuxième, Editions Garnier, Paris, 1962, 865

⁴ Isto.

staje, nikad se ne ponavlja. Mora se mijenjati svakog trenutka jer bi prestala živjeti, ako bi se prestala mijenjati (Bergson, 1977: 27).

Komika je istup nekog elementa iz svog prirodnog okruženja, automatizam, koji se ničemu ne podređuje, osim samome sebi. Zato ju Bergson ovako definira:

Tu mi se čini da se neki pokret rukom ili glavom, uvijek isti, s vremena na vrijeme vraća. Ako sam ga opazio, ako me je smeo, ako ga u nastavku i dalje čekam i ako dođe kad ga očekujem, nehotice ću se nasmijati. Zašto? Zato jer pred sobom imam mehanizam, koji djeluje automatski. To više nije život, to je automatizam, koji se ugnijezdio u životu i imitira ga. To je komičnost (Bergson, 1977: 27).

S tim je komično već definirano, ali nije još uže određeno odnosno iscrpljeno. Teorija o tome, da je komično živo prekriveno s mehaničkim, treba još nešto konkretnijih izvoda. Riječ je o aplikaciji na polje ljudske duhovnosti, s implikacijama koje govore same za sebe. Tako se *ex verto* također već očituje, da je Georges Dandin glede na ustaljene definicije sve samo ne smiješan:

Rekli smo da postoje duševna stanja, koja nas ganu, čim ih spoznamo, veselja i žalosti, s kojima osjećamo, strasti i greške koje izazivaju bolno čuđenje ili grozu ili samilost kod tih koji ih promatraju, ukratko osjećaje, koji se s osjećajnim rezonancijama produžuju iz duše u dušu. Pri svemu tome radi se o bivstvenom dijelu života. Sve je to ozbiljno, ponekad čak i tragično. Tamo gdje pri osobi drugog čovjeka prestanemo osjećati, tek tamo može početi komedija. I počne s tim, što bi mogli nazvati otuđenjem od društvenog života (Bergson, 1977: 27).

Već ti citati sami navode na misao, da kod naše drame i njenog junaka nismo na velikim strminama smijeha. Naprotiv: Jože Javoršek u svojem *Eseju o Moliereu Georgesa Dandina* i Frankopanovo korištenje slovenskog jezika definira glede na odnos društvene moći, pri čemu prevoditeljsku namjeru označava ovako: „Nije čudno, da je jedan od prvih prevodioca Georgesa Dandina Krsto Frankopan, koji ga je prevodio još za Moliereovog života, prva tri prizora preveo na slovenski jer mu se činilo, da je to jezik ugnjetavanih.“ (Javoršek, 1974: 154)

Na toj osnovi definira Dandina u optici u kakvoj želi problem vidjeti također zapisano svjedočanstvo. Predstavlja ga kao sasvim lucidno biće koje se prije svega samo sebi smili. Javoršek zna da je Moliere svojeg junaka prikazao na način da u nama pobuđuje bolni užas, u tom užasu je i spoznaja: naša i Georgesa Dandina. Njegova osobnost je mehanizam koji mu je sasvim podložan, također ipak očigledan. U njemu zato nema nikakve ukočenosti, ima gipkosti, gipkost čistog, sinjeg očaja.

I ako Dandin nije smiješan odnosno komičan, što je onda. Dandin je tragičan, uzmimo isti kriterij kao kod dokazivanja njegove ne – komičnosti, tj. Bergsonovu raspravu o smiješnom. Bergson na dotičnom mjestu govori i o tragičnom. Za njega tvrdi da je kontrapol komičnom.

Georges Dandin je tragična figura jednostavno zato jer je njegov identitet oblikovan oko jedne same značajne osobine, oko jedne same greške. Dandin kao Pedra djeluje na dva horizonta: u horizontu neposredne odluke za vezu s Angelikom, koju je prihvatio izvan svoje razumske kontrole, tako kao Pedra (i tako kao Grumovi junaci). Taj horizont vrijedi za komičnog jer ide jednostavno za „automatizam i ukočenost“. Ipak je taj horizont „konzumiran“ u višem, koji znači akutno svjestan refleks tog automatizma, očigledno spoznavanje „greške“. Greška je baš izvor apologetičke kronometrije, koji kako Pedru tako i Dandina tempira na tragični kraj, iz njihove priče ih baš zbog priznanja i priznavajuće zablude od grijeha neprestano otkupljuje. I zbog te dubinske simpatije koju autor uspostavlja prema tragičnim figurama, nisu komični. To bi bio takoreći zadnji kriterij na osnovu kojeg možemo suvereno odbiti mogućnost ukočenosti Georgesa Dandina.

Na volju su još jači pokazatelji. U bergsonističkom smislu je simpatija potpuni uvid u bit drugog, ta najveća životna budnost koja se tako rijetko obistini. Simpatija je bit, smisao za identitet:

Simpatija je Bergsonu također najkompletniji oblik intuicije, tj., nagona plus mišljenja. Umjesto kartezijanskog i hegelskog „mislim, dakle jesam“, dobijemo Bergsonov „intuitivno gledam, dakle jesam“ odnosno na kraju: „simpatiziram, dakle jesam!“. Simpatija je ta osmoza duha, koja nadomješta i pobjeđuje pad materijalnosti (Capuder, 1977: 234).

Simpatija je tako poistovjećivanje. Kod literarnog dijela ide u tom smislu za identifikaciju „lirskoga subjekta“ i autora. Naš tekst ćemo pravilno razumjeti samo ako dosljedno poistovjetimo Georgesa Dandina i njegovog tvorca, Jeana Baptista Poquelina, koji si je za potrebe kazališnih dasaka, uzeo nadimak Moliere. Za to postoji nešto temeljnih razloga.

Ne ide toliko za identitet ličnosti, nego prije svega za identitet greške, jer se oko nje okreće cijela priča, ima to najšire posljedice. Riječ je o tome što kritika zove *spropósito*, s tim pojmom pojašnjava cjelinu našeg teksta. Tako:

Iako će Georges Dandin biti kriv, dana kazna neće nam se činiti proporcionalna njegovoj krivici: ipak ćemo biti u neprilici kad ćemo ga slušati. Tako je u svijetu, kada netko krene pripovijedati neku priču, koja mu se čini smiješna, pa nam ne ostane u srcu gorak okus: također i obratno, često ćemo se nasmijati kad nas je netko želio omekšati. Dobro poznavamo učinke tih objava. Bez obzira na Moliereov talent je Georges Dandin prije ili kasnije nekako *spropósito* ili ako već hoćete, bar dio toga (Faguet, 1914: 58 – 59).

„Sproposito“ koji se na slovenski prevodi kao greška, na francuskom je odgovarajuća riječ još primjerenija, tj., „mal a propos“, jako je „a propos“ kod pojašnjavanja identiteta našeg junaka i njegovog autora. Molierova životna priča je bila naime „sproposito“ baš u točki koja je osujetila i Dandina.

Već na uvodnoj stranici prvog izdanja iz 1669. g. nailazimo na ključan impuls. Georgesa Dandina predstavlja sam Moliere, Angeliko dva desetljeća mlađa sestra njegove velike ljubavi, Armande Bejart.⁵

Posljednju koja je bila četiri godine starija nije oženio, prvu jeste, i to 23.1.1662.

Inače su ga obje varale, kod mlade je doživljavao cijeli pakao bespomoćnosti. Taj je čak bio javan, još više, bio je čak dramatiziran. Naime listopada 1663. je jedan od njegovih najjačih protivnika, Boursault, uprizorio skeč *Portret slikara (Le portrait du peintre)* u Burgonjskom dvorcu, u kojem je Moliera prokazao kao rogonju. Nažalost je udarac objektivno bio opravdan, jer o vezi komediografa i lijepe glumice biografski izvori donose štošta. Prvo, nije sasvim jasno, da nije možda Armanda dijete svoje starije sestre i budućeg muža. Baš bi incest mogao biti to, što bi Moliere shvatio kao najtežu „grešku“ i nije nemoguće da ne bi odjekivao u njegovom djelu. Ako takvu, neprovjerenu, iako ništa manje istinitu hipotezu stavimo po strani, još uvijek je činjenica, da je generacijska neusklađenost stalni izvor disharmonije među njima. Veza ih nije ispunjavala i biografiji zato opravdano zaključuju:

Prvo je brak bio ugrožen. Jedno drugo nisu usrećivali. Molierova ljubomora, nostalgija za apsolutnim posjedovanjem, na drugoj strani Armandina koketnost, nadalje, odbijanje totalnog podavanja, su prouzročili međusobne muke. Tako je spor osjećaja u Molierovom životu povezan s temom čuvenog rogonje, tako čestog u njegovom djelu (Simon, 1957: 35).

Sintagma „cocu legendaire“ je ta koja nas na mah postavlja u središte skupnoga imenovatelja između drame na pozornici i one iz samog života. Naime ne možemo zaniijekati da se ne radi o iznenađujućoj sličnosti. Što će nas više ta spoznaja prožeti bolje ćemo biti spremni Georgesa Dandina gledati kroz prizmu autorovih bolnih iskustava i djelo će nam više reći o svom tvorcu i obratno. Sa svom vjerojatnošću tako zaključujemo da nije riječ o mrtvoj, naftalinskoj prigodi, nego o projekciji same srži životne gorčine u dramskom tekstu. Tek ta veza daje tekstu onu krajnju vjerodostojnost, na osnovi koje se zaljuljaju sve dosadašnje predrasude.

Užas Molierovog života je u jesen 1664. dosegao svoj vrhunac. Armanda, koja je u Versaillesu doživjela najveći uspjeh svojeg života, uopće više nije mislila na svog muža, nego se bavila samo još sa sobom. Mislila je da je kneginja, a tako se i ponašala. U svom domu je primala obožavaoce te s njima provodila veseo život, a što je u stvarnosti bilo s njenim ljubavnicima nitko točno nije znao. Govorili su da je bila priležnica grofa de Guicha, da je bila zaljubljena u zapovjednika Lauzuna i da nije gasila svoj šarm pred abbeom de Richelieom. Sve se to Molieru nije sviđalo iz mnogobrojnih razloga: bio je ljubomoran po prirodi, njegovi neprijatelji su s najvećim užitkom promatrali njegov privatni život te ga oglašavali po svijetu, da su ga vrijeđali i da su mu štetili. Ali Armanda je bila potpuno luda (Javoršek, 1975: 109).

Da bi to bolje razumjeli potrebno se ponovno sjetiti da je u većini velikih figura Molierovog kazališnog bijega, manje ili više do kraja utjelovljen i preoblikovan alter ego njegovog autora. Razdrobljena harmonija u bračnoj vezi je samo jedno lice te preslike, a dâ se naći još puno drugih.

Ipak ona, ako vjerujemo kroničarima, odstupa. Moliera je odredila više nego bilo koga drugog. Utoliko više, jer nam je u toj priči dopušteno vidjeti nekakav „sazetak“ cijelog egzistencijalnog iskustva u kasnoj životnoj dobi. U toj kristalizaciji ispadaju dva trenutka koja se na prvi pogled međusobno isključuju, u zbilji mogu bolje koincidirati nego što bi se moglo misliti. „Sam si htio, Georges Dandin“, refren koji baš do kostiju propuše svakakav znak u drami, govori naime o dvije stvari. Da je Georges Dandin dio urednosti svijeta, koji je nesretan prihvatio, i istovremeno, da je taj red nepravedan. Prema njemu izrazito i nasilno nepravedan. Moliere je morao doživljavati nešto slično u zadnjem razdoblju svojeg postojanja, jer se, prema svjedočanstvima, branio od sudbine svoje starosti, bolesti, kraljeve bezbrižnosti, tj., nepovratno je tonuo, unatoč vlastitom uvjerenju. U tom smislu može biti ljubavna peripetija koja izjeda Dandina, upravo plemenita metafora, signifikat, Molierovih posvuda nabacanih nesreća u kojima se na kraju života ljuljao kao čamac na vjetru. Otrovnih vrh Angelikinog jezika sjekao je oštrije zbog čisto specifičnog razloga. Agelika je bila u pravu, neopozivo u pravu. To je priznavao i Dandin, općenito Moliere za svoje žene. Moliere priznaje Angeliki da je u pravu, kroz Dandinovu perspektivu opravdava njene postupke. U tome treba tražiti korijen Molierovog izbrušenog i kultiviranog humanizma pa i supstrat tragičnosti. Dandin je postavljen u položaj u kojem se njegova sudbina ne može odviti drugačije od toga kako se odvija. Kad se ne bi, njegov autor bi se prepustio zajedljivosti i trovanju, postao nekakav Angelikin glasnogovornik, na taj način osakatio sliku objektivne situacije, kakvu nam tekst tako dinamično i suvereno prikazuje. Molierov odnos prema Angeliki nije ništa drugačiji od toga što na kraju svoje studije utvrđuje Ferdinand Sanlaville:

U cijelosti svojeg djela nastupa Moliere kao inteligentni zagovornik prava žena a da ne bi bio u pretjerano suvremenom smislu riječi feminist. Prepušta mogućnost da je žena u posjedu bilo kakve svjetlosti. I u

⁵ U vjenčanom listu među ostalim piše da brak sklapaju Moliere, star 40 godina i Armanda Bejart, koja ih ima „oko dvadeset“ već ta informacija ukazuje na neprirodnost njihove veze.

toj točki Molierovo djelo ima jako zanimljivu poruku te izražava to što bi mogli nazvati razumni feminizam (Sanville, 1913: 103).

Moliere je demokrat, baš zato je Georges Dandin također tragičan. Ima pravo protiv Angelike samo toliko koliko ona ima pravo protiv njega. To je malo. Na osnovi svega navedenog je moguće Georgesa Dandina tako pojasniti iz Molierove duboke disharmonije, u koju je bespomoćno zapao više kad se prema naglom kraju vrtjela njegova zemaljska egzistencija.

Na tom mjestu je potrebno reći još dvije stvari. Potrebno je ocijeniti što tekst, tako očišćen predrasuda, znači za dijakronu liniju slovenske drame. Drugo, bolje prvo, potrebno je osvijetliti nutarnju motivaciju prevodioca za taj krajnje enigmatičan i u svim pogledima uspješan projekt.

Pored činjenica koje su već navedene,⁶ možemo promisliti još dvije stvari. „Pravo“ pojedinca kojega sila povijesne moći tako objektivno poništava, moralo je biti prezentno Frankopanu dok je u zatvoru Bečkog Novog mjesta prevodio tekst na slovenski. Koliko je to motivirala geneza samog teksta, može pokazati nešto vanjskih, čisto neknjiževno-povijesnih okolnosti. Georges Dandin je nastao prilikom velike pobijede Luja XIV nad Flamancima, točnije za potpisivanja mira u Aix – la – Chapellu, 2. svibnja 1668. Možda je Frankopan koji je morao dobro znati što ga čeka, tekst upotrijebio *ex verto*, da bi na svoj način protestirao protiv Habsburgovaca. U tom smislu je posebno zanimljiv slijedeći citat:

Još iste godine, studenog mjeseca, kad je car Leopold slavio vjenčanje sa španjolskom infantom Margaretom, opet su se sastali u svatovima palatin Vesseleny, ban Zrinjski i dvorski sudac (iudex curiae) Nadasy. Usred najvećeg slavlja su po noći ragovarali s francuskim poslanikom Gremonvillom jer su se posebno oslanjali na prijateljstvo i pomoć francuskog kralja Luja XIV. (Gruden, 1910: 91 – 92).

Na osnovi te činjenice bilo bi moguće odrediti dublji motiv Frankopanovih nastojanja, jer se doslovno čini nemogućim, da to ne bi imalo ikakve veze s nastankom prijevoda. Francuski dvor je morao biti više ili manje intenzivno prisutan u planiranju urote. Još dublje se Frankopanov motiv razotkrije u sljedećem podatku, koji nam dopunjuje konstatacije J. Koruza, prebacivanju teksta kraljevog komediografa u slovenski jezik (i u Štajersku) daje zadnju vjerodostojnost:

Petar Zrinski je pokušao za svoje namjere uz hrvatske pridobiti i slovenske zemlje. Imao je veza, posebno sa Štajerskom i Kranjskom, gdje je bio član zemaljskih staleža i imao puno posla zbog obrane Vojne krajine. U kranjskom plemstvu je imao puno prijatelja. Pouzdao se u svojoj nadi na mržnju stanovnika prema Nijemcima, na veliko nezadovoljstvo koje se širilo zbog visokih ratnih poreza i naklada (Gruden, 1910: 911 – 912).

Tu treba dublje pogledati u povijesni kontekst. Činjenica je da je Francuska bila u ratu s habsburškom monarhijom već stoljeće i pol. Luj XIV je bio među najuspješnijim zastupnicima te imperijalističke politike. Vojnu moć je vješto kombinirao sa diplomatskim vještinama i bio je jako opasan za Austriju. Katarina Frankopanska je tako već 1664. tajno otputovala u Veneciju, da bi tamošnjem veleposlaniku Francuske poručila apsolutnu spremnost Nikole Zrinskog na to da se preda u službu Francuza. Katarina je još posebno naglašavala da su Zrinski bogati, da na kraju posjeduju velike posjede, među njima i luku Bakar. Tamo bi mogle doći čete Luja XIV i započeti pohod na kontinent. Veleposlanik Lionne je to prenio svom kralju, a taj je ponudu prihvatio s veseljem. Naredio je Lionneu da nastavi pregovore, sklopi ih sa formalnim oblikovanjem tajnog sporazuma s kojim bi utvrdili dogovor. U isto vrijeme je u Veneciju došao Franjo Bukovački, poslanik Nikolinovog brata Petra. Njegova zadaća je bila paziti na sklapanje savezništva. Zrinski su ponudili Luj XIV i krunu kralja Stjepana, u nastavku su još konkretnije razmišljali o vojnoj strategiji. Predvidjeli su i nekakav konkordat s Turcima, skupa s kojima bi im definitivno uspjele slomiti Austriju. Luj XIV je naravno u zamjenu za protektorat potraživao njegovu suverenost i službu interesima francuskog kraljevstva. Pregovori su bili u tijeku, kad se dogodilo neočekivano. Nikola Zrinski se u lovu dne 18. studenog 1664. smrtno ozlijedio. Urota je s tim pretrpjela velik udarac, s Francuzima je nastavio pregovarati brat Petar, ali je cijela zajednička stvar bila jako oslabljena. Njegov zet, Fran Krsto Frankopan, koji je ljubav prema lijepim umjetnostima upoznao u romanskom svijetu (putovanja po Italiji, pa vjenčanje s načitanom i u latinskoj kulturi iznimno obrazovanom Julijom de Naro, nećakinjom kardinala Barberinija), u vrijeme urote je imao dvadeset godina. U pregovorima s francuskim dvorom nije sudjelovao, s njima je bio upoznat post festum. Tako je doživio i raspad savezništva sa Lujom XIV kojemu su kumovala prije ili kasnije dva faktora: prvo, smrt palatina Wesselenyja te s njom povezane nesuglasice među urotnicima i drugo, Lujev dogovor s Austrijom glede nasljedstva španjolske baštine. Na to se u travnju 1670. dogodilo neizbježno: zadnjeg dana mjeseca su oba urotnika izgubila glave u Bečkom Novom mjestu. Likvidacija urote i urotnika je značila i konačno napuštanje profrancuske politike na bečkom dvoru. Izvor tako kaže:

Posljednja otkrića su posebno dobro došla ministru Lobkovicu koji je s time dobio u ruke moćno oružje protiv svojeg takmaca Ivana Vajkarda Auersperga, glavnog zaštitnika francuske politike. Auersperg je bio odstranjen sa dvora (Gruden, 1910: 915).

⁶ Gledaj za povijesni kontekst Dr. Josip Gruden, *Zgodovina Slovenskega naroda*, Mohorjeva družba, Ljubljana, 1910 te Peter Štih, Vasko Simoniti, *Slovenska zgodovina do razsvetljenstva*, Korotan, Ljubljana, 1996

Povijesni kontekst tako dobro pokazuje da je prevođenje Georgesa Dandina nastajalo u eksplicitnoj vezi s političkim pitanjima, poduprtim na odnos između urotnika s jedne strane i Luja XIV sa druge. Ako tako drži teza da je prevedeni ulomak jedinstven, da ide za duboko tragični tekst, zatim ne može proći bez potrebnih implikacija na genezu slovenske drame. Tako imamo posla sa djelom koje iskazuje jasnu literarnu namjeru. Tu namjeru možemo smjestiti u odnos francusko – slovenskih (hrvatskih) kulturno – lingvističkih pa i društveno – političkih dodira. Djelo nije dovršeno, no ne glede na to, možemo svejedno tvrditi da slovenska dramatika „počinje“ tu.

S tim ulazimo u opoziciju prema ustaljenoj normi koja početak slovenskog kazališta povezuje s Linhartovim kompilacijama. Književna povijest je u tom sudu takoreći jednoglasna. Navedimo nešto vjerodostojnih autoriteta. France Kidrič npr., tvrdi:

Počeci slovenske dramatike u doba preporoda nisu zaleti koji bi bili u skladu sa živim potrebama naroda i osvajali gledateljstvo zbog toga, ali su sporadični pokušaji. Oznaka: osnova slovenske dramatike dodaje samo tekstovima koji su u vezi s Linhartovim imenom te su jedini iz ove proizvodnje u vrijeme aktualnosti izašli u obliku tiskane knjige, međutim kad su svi drugi pokušaji ostali u rukopisima i djelomično su izgubljeni (Kidrič, 1929 – 1938: 713).

U matičnoj povijesti literature stoji podatak: „Koliko vrijedi za Linharta, da je naš prvi dramatičar, toliko vrijedi za Vodnika da je naš prvi pjesnik“ (Legiša, 1956: 335).

Za kraj se usredotočimo na dvije činjenice koje dolaze iz prisutnih citata. Mogli bi se uhvatiti analize koja bi opredijelila pisani tekst prema tiskanom, još posebno u svjetlu zadnjih otkrića moderne, pretežno frankofone znanosti. Na toj osnovi bismo mogli razumjeti zašto je fragmentarnost i rukopisni značaj prevedenog odlomka prednost a ne nedostatak. To smo već napravili, a za ovo razmišljanje navedimo samo sažetak. Primarnost i relevantnost rukopisa je moguće dokazivati izlazeći iz teze o dvopolarnosti teksta koji u simboličko – metoničkom luku predviđa njegovu prednju i zadnju stranu. Tekst ravnopravno tvore prikriveni i otkriveni pol, kako se izražava odgovarajuća, frankofonska kritika. Pri tome je kao posljednje mišljeno sve, što tiskovinu, tržišnoj potrošnji namijenjen objekt, uspostavlja kao takvo, kod prvog ide za rez u dubinu: za sve što se skriva iza tiskanih slova, počevši s trenucima u kojima se misao razvila u obliku prvih osnutaka u rukopisu. Bivstveno utjelovljenje toga je zadnja etapa u djelu Jacquesa Derrida kako ju predstavlja knjiga *Le mal d'archive*. Uzimajući u obzir sve te činjenice književna znanost bi morala dublje posegnuti u pitanje geneze slovenske dramatike. Kod zore novog vijeka čini se to jedan od njenih najvećih izazova.