

**Lada Čale Feldman**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

## Zabavno o *Dosadnima*

.....

Prilog se bavi jednom od interpretativno najzapostavljenijih Molièreovih komedija, stihovanom tročinkom *Les Fâcheux*, koja, nažalost, nije prevedena na standardni hrvatski jezik, ali jest na dubrovački dijalekt, kao dio impozantne zbirke dramskih “frančezarija”, štoviše kao jedna od lokalizacija koje su izrazitije preinačivale izvornik, a da se to dosad u kritici nije zapazilo, možda i zbog odbojnog prijevoda naslova – *Dosadni*. Da su *Dosadni* međutim ipak itekako zabavni, to jest komični, pokazuju obilježja zbog kojih bi se moglo reći kako ta komedija umnogome nagovještuje kapitalni komad Molièreova opusa, autorova *Mizantropa*. I ovdje se naime između ljubavnoga para isprečuje mondeno društvo koje ljubomornog junaka izluđuje svojim narcističkim opsesijama i rječitom nametljivošću. Ključna se razlika međutim, a time i iznimnost komedije, očituje u tome što meta smijeha ovaj put nije žučljivi propagator iskrenosti, nego sama figura onovremenog ideala uljudnog ophođenja, “časnoga čovjeka”, koji i ne razaznaje da nije žrtva napasnika, nego prešutne norme koju ne želi prekršiti. Tumačenje komada otputit će se psihoanalitičkim stazama te usput osvrnuti i na komične probitke dubrovačke preinake, kojoj je uspjelo ne samo u komediju uplesti lokalne navade nego i postići da se ekstenzivne tirade različitih dosadnjakovića koji junaka opsjedaju doimaju – još dosadnijima.

Ključne riječi: Molière, *Les Fâcheux*, dubrovačke preradbe Molièreovih komedija, *Dosadni*, psihoanalitička kritika

.....

Obljetnicu slavnoga komediografa odlučila sam proslaviti fokusom na jedno od njegovih u nas gotovo posve nepoznatih, ali i u autorovoj matičnoj sredini kritički razmjerno zanemarenih djela, komediju *Les*

*Fâcheux*. Na standardni hrvatski nije prevedena, no, nasreću, u prvoj su je polovici 18. stoljeća, s ostalim dramskim "frančezarijama", na dubrovački preveli mladi "vlasteličići", odlučivši da je naslove *Dosadni*, premda bi današnjem uhu možda bliži izraz bio *Gnjavatori*, kako se odlučio srpski prevoditelj, dok bi samoj problematici komedije pristajao i naslov *Nametljivci*, kakav nudi hrvatska *Wikipedija* (doduše u jednini, *Nametljivac*) jer se unutar postojeće natuknice o Molièreu u *Hrvatskoj enciklopediji* ova komedija ni ne spominje. Dubrovačka inačica prijevoda riječi *fâcheux* – koja je u Francuskoj Molièreova vremena značila, kaže Furetière, "onaj koji priskrbljuje gnjavažu, muku i teškoću... smetalo, mrzak i nedopadljiv čovjek" (Furetière, 1690) – po momemu je sudu međutim, kako ću nastojati pokazati, bogatija asocijativnim potencijalom i manje fokusirana na neku urođenu karakternu deformaciju onog koji dosađuje, a više na kulturom uvjetovan te utoliko i pomičan odklon od standarda uglađenog ponašanja, pa ću je ovdje rado prisvojiti, štoviše upravo ću na temelju nje pokušati ponuditi svoje čitanje i izvornika i njegove dubrovačke preobrazbe. No prije toga valjalo bi ipak nešto reći o njezinu prekretničkom karakteru, okolnostima nastanka komada i načinu na koji su te okolnosti odredile njegov žanr i dramaturgiju.

Literatura o Molièreu uglavnom ovu komediju od ostalih izdvaja zato što se upravo njome obilježuje piščev izum hibridne forme komedije-baleta, otad omiljenog žanra kralja Louisa XIV., za kojeg se zna da je bio veliki ljubitelj plesa te da je nerijetko u dvorskim baletima sam i nastupao.<sup>1</sup> No formu dvorskog baleta valja razlikovati od kome-

---

<sup>1</sup> Sam žanr dvorskog baleta datira od kasnoga 16. stoljeća: prvim se primjerom smatra *Balet Comique de la Royne*, nastao u čast udaje Mademoiselle de Vaudemont, kraljčine sestre, za Vojvodu de Joyeusea, štićenika Henrika III., a bio je izveden u Louvreu 1581. u sklopu vjenčanoga slavlja. Kao glavni se tvorac pak izdvaja koreograf Balthazar de Beaujoyeulx, no povjesničari napominju kako je žanr ipak plod kolektivne suradnje koreografa, kompozitora, glazbenika, plesača, scenografa i kostimografa, te da je otad redoviti dio kraljevskih slavlja, zabava i političke spektakularnosti, naumljene kako bi demonstrirala apsolutističke

dije-baleta kao hibridnog, raznolikog, ako ne i do dan-danas neodredivog, odnosno nekodificiranog scenskog žanra što ga je Molière inaugurirao s *Dosadnima*, jer u njemu se dramski prizori fikcijske radnje prepleću s plesnim dionicama, štoviše omekšavaju "oštre rubove komedije" svojim podsjetnikom na "svijet mašte što ga doziva glazba" (Mazouer, 2006: 118). Molière je napisao čak dvanaest komada toga žanra, što čini četrdeset posto njegova opusa, sve ih redom nazvavši međutim "komedijama" – uz iznimku *Građanina plemića*, jer je on bio i popraćen zasebnim *Baletom nacija* – te njima ujedno ostvarivši i suradnju s autorima baletnih kompozicija, Pierreom Beauchampom, Jean-Baptisteom Lullyjem i Marcom Antoineom Charpentierom, znamenitim baroknim koreografima i glazbenim autorima. Zbog svoje se trojne komponente žanr u to vrijeme zapravo nazivao *comédie mêlée de musique et de danse*, no o toj, plesno-glazbenoj komponenti više u članku kolege Ivana Ćurkovića u ovome zborniku. Na meni je pak da se zapitam kakve su dramaturške odlike žanrovskoga izuma koji je kralja toliko razgalio da je nakon praizvedbe *Dosadnih* zatražio ne samo da se komedija još dvaput ponovno izvede u njegovu dvoru u Fontainebleauu nego je i poželio još primjeraka iste vrste, koji će se otad izvoditi isključivo o kraljevskim svečanostima.

Komad *Dosadni* praizveden je dakle 6. kolovoza 1661., kao plod neposredna povoda, jer je financijski nadintendant Foucquet namjerio ugostiti kralja i za nj prirediti feštu u svojoj rezidenciji u dvorcu Vaux-le-Vicomte, pa je od Molièrea naručio novi komad, koji je trebalo sročiti u svega mjesec dana i nekako u nj uklopiti logiku plesnih ume-taka u kojima je kralj toliko uživao. O svemu nas tome izvješćuje još jedna od posebnosti svojstvenih ovome komadu, opsežni piščev apolo-gijski predgovor iz kojega se saznaje štošta o prilici za koju je kome-

---

razmjere kraljeve moći, kao "pogonske snage" i "povlaštenog gledatelja takvih ceremonija" (Prest, 2006: 78). U dvorskim baletima, ali i u komedijama-baletima su Louis XIII. i Louis XIV. voljeli nastupati i kao plesači, potonji štoviše nerijetko u rodno-inverznim ulogama (*isto*, 87–92).

dija stvorena i teškoćama s kojima se Molière susreo. Vrijedi međutim napomenuti kako predgovoru prethodi posveta kralju, te kako se već i tom prigodom Molière naumio poigrati adicijskom logikom svoje komedije, kojoj će se poslije prigovarati da i nije drugo doli puki jednolični niz portreta "dosadnih": sam će tako reći kako je i svatko tko gnjavi s posvetama tek "vrsta isto takvog dosadnjakovića", pa mora "i sam sebe svrstati u rang onih koje je odigrao", ali i kako jednog od portretiranih duguje samoj kraljevoj sugestiji, jer ga je u galeriju portreta uveo tek nakon praizvedbe, slijedeći kraljevu ideju da u nju ubaci portret pričalice lovca, ne učinivši ništa prije, kako snishodljivo dodaje, s "tolikom lakoćom".<sup>2</sup> Da međutim sam nastanak praizvedene komedije nije baš bio tako lagan, svjedočit će spomenuti Predgovor. Nikada, veli tu Molière, "nije nijedan kazališni pothvat bio poduzet s toliko žurbe: posve je nova stvar vjerujem, da se neka komedija osmislila, sačinila, naučila i prikazala u svega petnaest dana" (Molière, 1662: 5).

Svakom će hrvatskom uhu navedena ispovijest zazvučati kao tek konvencionalna inačica one Pometove hvalisave rečenice iz drugog prologa komediji *Dundo Maroje*, o "šes Pometnika" koji da su "u šes dana zdjeli i sklopili" komediju, kao domišljatosti kojom dramatičar sebe i svoju družinu šaljivo kanda izjednačava sa samim Stvoriteljem neba i zemlje. Zbog toga su pojedini kritičari pretpostavljali kako Molière mora da je dijelove komedije skicirao već prije, u doba kad je s trupom putovao po francuskim pokrajinama (usp. Bermel, 1990: 58). No za nas je važnije što će francuski komediograf i taj (navodni ili stvarni) vremenski pritisak iskoristiti da progovori o svojoj dramaturgiji. Naizgled se braneci od mogućih napada da u komediju "nije stavio sve

---

2 Anegdota kaže da je nakon uspjeha praizvedbe kralj čestitao autoru i pokazao na markiza de Soyecourta koji je u tome času prolazio pokraj njih, rekavši: "Evo velikog izvornika koji još niste kopirali" (Moland, Louis, *Notice sur les Fâcheux de Molière*, <http://www.théâtre-documentation.com/content/notice-sur-les-fâcheux-de-molière-louis-moland>, stranica posjećena 1. ožujka 2023.). Anegdota je, tvrdi pak Forestier (2018: 198), izmišljena, jer je Soyencourt postao kraljev lovac tek osam godina nakon praizvedbe komedije.

vrste dosadnih, kojih je velik broj, i na Dvoru, i u gradu” te kako je od njih mogao “sročiti vrlo sadržajnih pet činova”, a da ne rabi “epizode”, pa bi mu i “još građe preostalo”, u predgovoru ističe da je odabrao tek nekoliko portreta, jer mu je bilo dovoljno da razveseli “uzvišene osobe pred kojima se morao pojaviti”, pa se oslonio na “prvi zaplet koji je mogao naći”, uvjeren da mu nije potrebno “navoditi ni Aristotela ni Horacija” kako bi u tome uspio, kakve se god opaske o njegovu sljedbeništvu autoriteta mogle poslije pojaviti. I tu, kao i u kasnijoj *Kritici Škole za žene*, Molièreov će kredo biti isti – polučiti užitak publike: “čini mi se jednako teškim protiviti se djelu koje publika odobrava, koliko i braniti djelo koje publika osuđuje”. Pravi izazov, nastavlja, sastojao se upravo u namjeri da se uz komediju prikaže i balet, iako mu je na raspolaganju bio malen broj plesača, pa suvremeni komentatori sude kako je hibridni žanr i nastao iz te nužde, zbog koje se izvorno cjelovita baletna predstava morala “raščtvoriti” (Mazouer, 2006: 108). Isprva se naime odlučivši za baletne međučinove komedije, “kako bi ti intervali dali vrijeme istim plesačima da se vrate pod novom odjećom”, ipak je, kaže Molière u predgovoru, uznastojao da “ih poveže s temom što se bolje može, kako bi od baleta i komedije nastala jedna jedina stvar”, iako se i to ispostavilo teškim, pa “će se možda naći nekih dijelova baleta koji se u komediju baš i ne uklapaju jednako prirodno koliko drugi” (Molière, 1662: 5). Svjestan da je posrijedi “*mélange*”, novina za kazalište njegova vremena, Molière u tome pitanju ipak neće propustiti da se pozove na antičke autoritete – na iskonsku udruženost izvedbenih izričaja svojstvenu antičkom kazalištu – za kraj još tek podsjetivši kralja na spektakularni prolog: prije samoga početka komedije, uokvirena s deset vodoskoka, otvorila se školjka iz koje je izišla vodena vila i prišla prosceniju da izgovori nekoliko junačkih stihova iz pera gospodina Paula Pellissona (usp. *isto*: 6), Fouquetova tajnika, koji je, nažalost, zajedno s ministrom svega petnaest dana nakon svečane prilike u kraljevu slavu završio u zatvoru.

*Dosadni* su dakle plod multimedijske mješavine, pa im je i epizodična dramaturgija uvelike uvjetovana opisanim idejom. Kako pripada-

ju prvoj fazi komediografove afirmacije u Parizu, jedan su od tek triju dotad napisanih komada – uz *Smiješne precioze* i *Don Garciju od Navarre* – koji se i zbog svoje tematike mogu nazvati dvorskim komedijama, uvelike različitima od prethodnih, burlesknih, s “rogonjom” Sganarelleom kao protagonistom, kakve su bile *Zaljubljeni liječnik*, *Ljubavno razočaranje*, *Umišljeni rogonja* i *Škola za muževe* koje su dvorskim komedijama neposredno prethodile. I *Dosadni* su stoga potvrda da se sada u komediju, makar i uz parodijske naglaske, upleću elementi galantne kulture, s kojima će se poslije značajki preplesti nasljeđe farse da bi nastala piščeva osebjuna slitina “poetike smiješnog”, kako je Molièreovo novatorstvo okrstio Patrick Dandrey (usp. Dandrey, 1992: 48–55). Poput komedije *Don Garcija od Navarre, ili ljubomorni princ*, koja je nastala iste godine, *Dosadni* daju primat likovima i navadama suvremenih francuskih plemića, što je Jean de La Fontaine, kao svjedok praizvedbe, primjerice, dočekao s radošću, navješćujući kako se komediograf konačno odrekao svojih farsi i poput glasovita uzora Terencija odao “dobrom ukusu” i “prirodnom”, a ne, kao Plaut, ishitrenom smijehu, što je imalo značiti da se okrenuo zrcaljenju aktualne salonske društvenosti. U njoj je tada na cijeni “delikatno i rafinirano veselje mondene estetike, željne igara i šaljivih žanrova, kao što su portreti s ključem i ostalo cvijeće salonske književnosti koje je cvalo u srcu rafinirane civilizacije”, s njezinom “živahnom i voljno podrugljivom konverzacijom kao svojim spontanim koliko i učenim uzorom” (*isto*: 49).

Dandrey međutim u studiji posvećenoj isključivo *Dosadnima* (Dandrey, 1994) upozorava kako se kritika predugo zanosila slijepim sljedbeništvom te La Fontaineove pohvale, ni najmanje se ne pitajući nije li komedija primjer upravo krajnje ishitrenosti, s obzirom na to da je na sebe preuzela reklo bi se prije koreografsku nego klasičnu komičnu dramaturšku strukturu. Štoviše, ima tumača koji drže da se duh “igre”, maskiranja i plesa može smatrati ključem cijeloga komada, jer ne samo da baletni umeci ponavljaju koreografiju “opsjedanja” glavnoga lika nego se i unutar pojedinih epizoda pojedini likovi ponajprije identificiraju kao igrači različitih društvenih igara – plesači, kartaši,

lovci, sudionici u lovu, a onda i tvorci različitih mentalnih igara nadmetanja i nadmudrivanja (usp. Walker, 1971). Čini se da je dakle za La Fontainea u pitanju više bio ulog što ga sa sobom donosi priklon Terencijevoj estetici "istinolikosti" i "dobrog ukusa" koja bolje priliči salonskom životu od "vulgarnoga" Plauta negoli promišljeni sud o tome što bi "prirodnost" mogla značiti: Molièreova je komedija, upozorava Dandrey, zapravo posve udaljena i od Terencijevih moralističkih intriga i od Aristotelove mimeze, s obzirom na to da intrige gotovo da i nema te da u svemu povlašćuje "karaktere" u odnosu na radnju, kojoj struktura kao da je bliža jukstapoziciji *lazzija* komedije *dell'arte* nego klasicističkoj "istinolikoj" motivaciji (Dandrey, 1994: 17–18). No potez iz kojega ishodi da "balet duguje komediji svoju temu, a komedija kao da formu ne duguje baletu" namjieran je, tvrdi Dandrey: prizivajući Terencija, La Fontaine naglasak namjerno stavlja na "moralnu tipologiju utjelovljenu u galeriji portreta", na kombinaciju "estetike" dobrog ukusa i "etike" onoga što zove "prirodom", kako bi se zagovarala ugladana "mjera", a njezini "otkloni" našli legitimaciju u karakterologiji što će preko Terencija dozivati Menandra, a time i Teofrasta i Aristotelovu *Nikomahovu etiku* (isto: 19). Tako *Dosadni* sa svojom zbirkom duhovitih povreda onodobnih normi "dvoraninove" uljudnosti – jer znamo da se prethodnim autoritetima u 16. stoljeću pridružuje još i Castiglioneova slavna rasprava (usp. Castiglione, 1986) – postaju prekretnički ne samo u žanrovskome nego i u poetičkome smislu, kao "amblem nove estetike" i nagovještaj moralističke provodne niti svih komediografovih kasnijih tzv. velikih komedija.

Aludirajući na prethodni kraljev nastup u alegorijskom dvorskom baletu posvećenom nestrpljivosti (*Le Ballet royal de l'Impatience*, odigran 19. veljače u Louvreu), u kojemu je pozornicom prodefilirao niz burlesknih utjelovljenja te komične manije (usp. Forestier, 2018: 191), Molière je u *Dosadnima* dakle, i sam pritisnut nestrpljivim naručiteljem, kanda odlučio obrnuti naglaske pa se pozabaviti likovima koji u drugih bude nestrpljenje neumornim i dugočasnim tiradama, molbama i zanovijetanjima. Jednostavne dramaturške okosnice i gotovo u

potpunosti lišen radnje te odan dvjema pouzdanim komediografskim formulama – opstrukciji mladoga ljubavnoga para i mehaničkom ponavljanju identične situacije – komad se u kritici međutim nije percipirao kao posebno izražena satira moralnih ili društvenih prekršaja, kako se običavalo tvrditi za ostale Molièreove komedije. Premda tako za Georges Forestiera nema dvojbe da je “zabavno prokazivanje dosadnjakovića u srcu galantne kulture, jer mondeno društvo, kojim vladaju vrijednosti druželjubivosti i skladne integracije u zajednicu, smatra smetnjom svakoga tko pretendira da u nj prodre, a da ne pozna pravila igre” (*isto*), taj kritičar u *Dosadnima* ne nalazi međutim povoda ni za kakve smjelije tonove ili složenije implikacije. Ističe tek da su izrugani likovi preuzeti što iz literature – od Scarrona, talijanske komedije i španjolske novelistike – što iz aktualna plemićkog života, s dvjema ključnim zadaćama, prvom dramaturškom i drugom izvedbenom, naime da, prvo, opetovano odgađaju susret Erasta i Orphise koji bi razjasnio njihove ljubavne izgleda te, drugo, da dozovu plesačke intermedije u kojima će se isti motiv neumornog dosađivanja produžiti u pantomimskoj izvedbi. Doista, i *Dosadni* slijede isto “načelo repetitivne akumulacije” kakvo je uspostavio i Scarron, koji se u svojoj *Turobnoj poslanici*, također nastaloj pod pokroviteljstvom nadintendanta Fouqueta, uspio potužiti na čak pedeset primjeraka vrste “dosadnih” što da navodno kvare francuski društveni život. Čitava je Molièreova poetika, kako, uostalom, tvrdi Jean de Guardia, sročena upravo na ponavljanju: *Dosadni* se unutar njezinih pravila ipak izdvajaju utoliko što svoj repetitivni niz, smatra kritičar, ne slažu prema načelu reduplikacije, dakle slijedom uobičajena komediografskog odnosa “tema-varijacija”, nego uspostavljaju niz jednakovrijednih “oprimjerenja” jedne te iste karakterne “vrste” (De Guardia, 2007: 201) – vrste dosadnjakovića, koji će stvoriti dojam da vrijeme nepovratno istječe i da je radnju nemoguće pokrenuti.

U komediji koja se naslovljuje pluralom, sugerirajući kako je dakle Molièreov primarni fokus ta tek prividno raznolika galerija istog karakternog “tipa” gnjavatora – čak osam i u popisu tako označenih liko-

va koje je redom odglumio sam, dok su dvije precioze s istom oznakom glumile Madeleine BÉjart i Mme du Parc – moj će se prilog međutim pokušati pozabaviti latentnom više nego manifestnom metom smijeha, odnosno glavnim junakom komedije Erasteom. Premda bi se naime štošta moglo reći o psihičkoj konfiguraciji naslovnih junaka, jer netom spomenuta pripadnost "vrsti" sugerira stanovit niz zajedničkih obilježja – narcisoidnu opsjednutost sobom, hvalisavost, težnju da se bude u centru pozornosti, potpuni manjak osjećaja za tuđe vrijeme i strpljenje, ako ne i pritajenu agresivnost – više će me ovdje zanimati što samog junaka pretvara u magnet njihovih opetovanih opsada. No prije mi još štogod valja reći i o unutrašnjim srodnostima Molièreova opusa: ako je, kako sam uvodno sugerirala, ujedno riječ o liku koji, baš kao i konstrukcija koje je dio, umnogome nagovješćuje protagonista i dramaturšku logiku *Mizantropa*, onda i glavni junak *Dosadnih* zaslužuje barem donekle podudarni interes kakav si je priskrbilo i okružje koje se kroz perspektivu protagonistove opsesije izlaže satiričkoj oštrici. I u daleko slavnijem *Mizantropu* će se naime, pored protagonista, i licemjerno salonsko društvo uspjeti prilično nepovoljno prikazati, uza sav smijeh i rug što ga na sebe navlači Alceste. Nije li, uostalom, upravo zato katkad i za *Mizantropa* bilo teško procijeniti koja je njegova prava meta kritike, do te mjere da je Rousseau Molièrea kudio kako Alcesteovoj iskrenosti ne daje dovoljan dignitet? Možda dakle i za *Dosadne* vrijedi obrnuti perspektivu, samo ovaj put u suprotnome smjeru, dakle od osuđenog okružja prema središnjem junaku?

I Eraste je, kao i Alceste, ljubomoran i posesivan, i njega nametljiva društvenost – koju jednako kao i Alceste percipira kritičkim okom – priječi da se konačno s odredištem svoje strasti nađe nasamo; i njemu se može pripisati mrzovolja na račun uzusa salonskoga ophođenja koji su tada u dvorskom društvu na snazi, utoliko više što mu se to isto društvo neprekidno obraća kao autoritetu od kojega se traži potvrda i pomoć u raznim estetskim, društvenim i osobnim pitanjima: prvi, Lisandre, silom hoće da Erastu otpjeva svoju novokomponiranu ariju i pokaže plesne korake čas muškog čas ženskog plesača koji se

uz nju moraju izvoditi; drugi, Alcandre, moli Erastovo zastupstvo u ugovaranju dvoboja; treći, Alcippe, pričat će mu naširoko o kartaškoj igri i zapletenim potezima koji su ga odveli do gubitka; četvrta i peta dosadnjakovička bit će dvije precioze, Climène i Orante, koje će silom htjeti da Eraste presudi u njihovu nezaustavljivom međusobnom prijeporu oko nekih ključnih ljubavnih pitanja; Dorante će se čak i drsko potužiti na dosadnjakoviće koji ga priječe da se domogne Erasteove pozornosti, no zato neće manje sam sugovornika ugnjaviti svojim izvještajem o nedavnome lovu na jelena; sedmi gnjavator, učeni Caritides, tražit će također uslugu, da se Eraste založi za njega kod kralja, tvrdeći kako je žrtva dvorskih spletki i inzistirajući da Eraste sasluša njegovu filipiku protiv jezičnih pogrešaka u javnim natpisima, štoviše da poslušaj prijedlog kralju da se kao nadzornik takve pogrešne javne uporabe jezika instalira upravo on, Caritides. Osmi gnjavator, Ormin, aludirat će na to da je već prethodnik sigurno naćeo Erastovo strpljenje, no i on će revno nastaviti s veleumnim geostrateškim savjetima za boljitak francuske ekonomije. Pred junakom će se dakle zaredati inačice budućeg Orontea iz *Mizantropa*, ponosnog na svoj nemušti sonet, o kojemu Alceste neće štedjeti riječi pokude.

I tu je prilika da se uputi na igru sličnosti i razlike koja se tom usporedbom retroaktivno uspostavlja, jer dok Alceste gori od neumjerene i pravedničke želje da izrijekom prokaže licemjerje koje ga okružuje te navlastitim primjerom upravo pred spomenutim Oronteom proglasi što znači biti iskren, u *Dosadnima* si je, čini se, Molière zadao gotovo nemoguć zadatak: pokušati, pored naizgled glavnih meta portretne komike, komičnim učiniti samoga oglednoga časnog čovjeka, koji inače redovito zaposjeda "najvišu povlaštenu točku koja se može dosegnuti, a da se samoga sebe ne doživi kao komičnog" (Gossman, prema Herzel, 1975: 565). Takvu salonsku normu u *Mizantropu* utjelovljuje Philinte, poslovični *raisonneur*, nerijetko i kao lik i kao tip doživljavao kao blijeda i nezanimljiva figura i previše prilagođenog dvorjanina, pa je zanimljivo napomenuti kako ga je u prvoj postavi igrao La Grange, isti glumac koji će prije toga tumačiti upravo Erastea, protagoni-

sta *Dosadnih* (Herzel, 1980: 355–6). Potonji bi naime također mogao figurirati kao uzor dvorske galantnosti, jer se tijekom komada i tretira i oslovljava kao *homme d'esprit*, odnosno netko komu svi hvale *le rang, l'esprit, la générosité*, podrijetlo, duhovitost i velikodušnost, te tko je, kako ishodi iz dijaloga s Caritidesom, prihvaćen na dvoru kao i kralju ugodna osoba koja se drži naputaka galantnog ophođenja. Nije stoga čudno što se Eraste – čak i kad je pritiješnjen nezaustavljivim tiradama i zahtjevima dosadnjakovića – iz neugodne situacije uvijek pokušava izvući u skladu s kodeksom vremena, nemajući snage da govornika prekine, nastojeći ili potajice pobjeći od njega ili za prekid razgovora naći neku prihvatljivu izliku, a prije toga uglavnom uzvratno izričući pohvale i izraze razumijevanja ako ih govornik traži, pa čak i kad se suoči s pitanjem koje pred njega stavljaju dvije precioze – tko voli više, ljubomoran ili onaj tko takav nije – pronalazeći solomunska rješenja da odgovori na način koji bi se objema svidio:

Puisq'à moins d'un arrêt je ne m'en puis défaire,  
 Toutes deux à la fois je vous veux satisfaire  
 Et pour ne point blâmer ce qui plaît à vos yeux,  
 Le jaloux aime plus, et l'autre aime bien mieux. (501–504)

Ili, u mojem prijevodu:

Kada već ne mogu tog se oslobodit,  
 Objema bih htio u svemu ugodit  
 Pa neću reć' ništa protiv vaše volje:  
 Prvi voli više, drugi voli bolje.

Manje dakle žrtva dosadnjakovića koliko norme ugrađenosti koju mu društvo nalaže, Eraste je međutim, poput posve utemeljeno prenemaganjima zgroženog Alcestea, ujedno nositelj nekog komičnog viška: premda naime junak nedvojbeno pobuđuje opravdanu sućut u publici, koja se rado smije na račun taštih umjetnika, pedanata i precioza koji junaka opsjedaju, i ovdje je na djelu, reklo bi se, suptilna suigra što ju je u povodu *Mizantropa* osvijetlio Francesco Orlando u svo-

joj knjizi *Dva frojdovska čitanja: Fedra i Mizantrop* (usp. Orlando, 1971). Pod "fasadom" komike koja se očituje na manifestnom planu – planu, slijedimo li Bergsona (usp. Bergson, 1987), svojevrzne "mehaničnosti" u opetovanoj smjeni portreta i situacija koje izazivaju nestrpljenje u junaku, kojoj se smijemo odbijajući poistovjećenje s metama smijeha – krije se za publiku, tvrdi Orlando, ono što je Freud tek otkrio kao latentno ishodište smiješnog, ono što priziva odgovor našega nesvjesnog, zbog kojeg se s junacima "podzemno" identificiramo. I dok je ta dijalektika odricanja i pristanka na identifikaciju u *Mizantropu* primarno, kako barem Orlando hoće, vezana za Alcesteov lik, u *Dosadnima* se to vrludanje između svjesnih izvora "komike" i nesvjesnih izvora "dosjetke", odnosno agresivnijih, tendencioznijih, socijalno transgresivnijih aspekata izrugivanja odvija, izgleda, na drukčiji način.

Na planu svjesne recepcije, na kojemu pratimo manifestnu mehaničku komiku ponavljanja generičkih portreta, složno se naime odbijamo poistovjetiti s "dosadnima" i rado pristajemo na identifikaciju s Erasteom, jer ga na razini očitovanog "zapleta" priče, koja bi morala voditi sretnom ljubavnom spoju dvoje mladih, doživljavamo kao zastupnika društvene norme i žrtvu invazije na svoje ljubavne planove i osobne granice. No latentni nas podtekst komedije doziva nekim drugim, dublje potisnutim i neugodnim slutnjama o onome što nas uz junaka *nesvjesno* emotivno veže, o onome što se protivi temeljnom tabuu nad iskrenošću kakav uspostavlja plemićka norma galantnog obraćanja i ugađanja sugovorniku, jer to je norma koju Alceste u *Mizantropu* kanda jedva čeka prekršiti, dok je Erasteovoj psihičkoj dispoziciji takva težnja čini se ne-svojstvena, premda sve u njemu "kuha" i normu osjeća kao tegobu:

Ciel ! faut-il que le rang, dont on veut tout couvrir,  
De cents sots tous les jours nous oblige à souffrir,  
Et nous fasse abaisser jusques aux complaisances  
D'applaudir bien souvent à leurs impertinences ? (209–212)

Ili, u mojem prijevodu:

Nebesa! zar rang što sve pokriva revno

Nalaže nam trpjet sto glupaka dnevno,  
 Poniziti se smjerno i laskati svima,  
 Drzniku svakom da se zdušno klima?

Pogledajmo osim toga поближе kako stoje dionice "dosade" u komediji kao cjelini. Prvo što moramo ustvrditi jest da nas u tome smjeru tumačenja društvenoga okružja vodi sam glavni junak, koji se od početka komedije na dosadne tuži. Štoviše, komedija i započinje njegovom prilično dugočasnom tužaljkom služi La Montagneu, u kojoj se, kako s pravom ističe de Guardia (De Guardia, 2007: 201–202), mimetički modus, neposredni nastup varijacija karikiranih gnjavatora, najavljuje dijegetičkim izvješćem o prvome prototipu: Eraste nam name u prvome prizoru prepričava dogodovštinu s prvim, neimenovanim dosadnjakovićem, kojega susreće upravo u kazalištu i od kojega na kraju jedva uspije pobjeći uz ispriku da je pozvan na neku večeru. No de Guardia propušta uočiti nešto drugo: posrijedi je najdulja početna tirada u cijelom Molièreovu komediografskom opusu te ujedno najdulja tirada cijele komedije, koja se doduše ne izgovara pred galantnim društvom, nego pred slugom Montagneom, zaduženim da trpi nešto što bi u drugim okolnostima prije samoga Erastea moglo svrstati u dosadnjakoviće negoli onoga o kojemu je u tiradi riječ. Ne samo da se time sam Eraste posve neosviješteno preobražava u prototip gnjavatorâ na koje će se tužiti, a koji će ostali prizori varirati, nego i uvelike podsjeća na ironične replike koje je moguće naći i u drugim komedijama, koje izgovaraju kritičari društva, a da su pritom posve nesvjesni da isto vrijedi i za njih. Primjerice, u *Školi za žene* komentar o tuđoj tvrdoglavosti izgovorit će sam protagonist, jedan od najokornijih tvrdoglavaca Molièreova opusa, Arnolphe, i to na račun svojeg prijatelja Chrysaldea:

Baš čudno kako ljudi kadikad dozlaboga  
 Tvrdoglavo se brane i ostaju kod svoga! (I, i).<sup>3</sup>

---

3 Prijevod V. Gerića, Molière, *Izabrane komedije*, Zagreb: Disput, 2015., str. 18.

Eraste je nadalje, ponovno poput svih monomanijaka na koje se komedije uobičajeno obrušavaju, uvjeren da je on posebna, ukleta meta sviju gnjavatora, što ga također približava Alcesteovoj izrijetkom iskazanoj potrebi da bude izdvojen i poseban (iskazanoj glasovitim "*je veux qu'on me distingue!*"):

Sous quel astre, bon Dieu, faut-il que je sois né,  
 Pour être de fâcheux toujours assassiné !  
 Il semble que partout le sort me les adresse,  
 Et j'en vois chaque jour quelque nouvelle espèce. (39–42)

Ili, u mojem prijevodu:

Pod kojom zvijezdom, Bože, morah li se rodit,  
 Dosadni da uvijek mene mogu zgodit!  
 Odasvud kleta sudba kao da ih šalje,  
 Stalno netko novi gnjavi me i dalje.

Da možda dakle nije problem toliko u dosadnima, koliko u Erasteovu stanju duha i raspoloženja, koji kao da uprav privlači na sebe pošast od koje junak deklarativno bježi, pokazuje njegova navada da apsolutno sve što opstruira njegove planove proglasi *fâcheux* – uključujući tu i svojega previše revnoga slugu koji mu silom želi popraviti šešir i odijelo, ili pak tutora svoje voljene, koji uopće ne nastupa kao jedan od junakovih brbljavih sugovornika, nego kao zamjenska očinska prepreka zbog koje se junaku s Orphise teško sastati. Sklon napravitim reakcijama koje jedva suspreže, Eraste je poput Alcestea ne samo utjelovljenje protuslovlja koje ga tlači – između norme koju nipošto ne želi prekršiti i vlastitih težnji za slobodom od društvenih obveza i rituala – nego je i žrtva dubljeg, nesvjesnog konflikta, između snažne potrebe za autentičnim kontaktom, simbolizirane žudnjom za Orphise, i nesposobnosti da druge doista čuje i tako se za željeni kontakt uopće otvori. To osobito dolazi do izražaja u susretu s preciozama, od kojih je mogao, da je htio, čuti zašto bi i on zbog svoje ljubomore mogao biti ili postati dosadan djevojci u koju je zaljubljen. Orante i Climène

komična su naime inačica ženskog prijateljskog para iz *Don Garcije od Navarre* pa utoliko još jedna potvrda načela ponavljanja svojstvenog čitavu Molièreovu opusu, koji i u pogledu takvih internih jeka, odnosno sustavne formulaičnosti, slijedi načelo na kojemu je svoj opus sagradio i njegov veliki prethodnik – Plaut (usp. Bettini, 1991). Poput Elvire i Elize iz netom spomenute komedije, koje raspravljaju o prirodi i poželjnosti, odnosno nepoželjnosti ljubomore, te o tome treba li ona da krasi savršena udvarača, i Orante i Climène iz *Dosadnih* prepiru se oko istoga, s time da je Climène voljna pristati uz ljubomornog ljubavnika, dok je Orante protiv. Obje pritom i same izgovaraju dva kontrastna portreta, jedan nepodnošljiva ljubomornika, druga gorljiva ljubavnika: s obzirom na to da smo se netom prije prizora u kojima dvije precioze susreće naš junak imali prilike uvjeriti da je kadar planuti i na voljenu jer se pred njim prošetala s nekim drugim, čini se da bi i Erastu bilo dobro došlo da se uzmogao zaustaviti i poslušati što o takvim kolericima misli Orante, jer će im ona pripisati upravo atribut *fâcheux*:

Fi! Ne me parlez point, pour être amants, Climène,  
De ces gens dont l’amour est fait comme la haine,  
Et qui, pour tous respects et toute offre de vœux,  
Ne s’appliquent jamais qu’à se rendre fâcheux. (453–456)

Ili, u mojem prijevodu:

Pf! Ne recite Klimeno, da ljubavnik tu je  
Da iskaže nam ljubav koju mržnja kuje,  
Uza sve poštovanje i zavjete što nudi  
Da dosadi vam odmah, k'o i svi takvi ljudi.

Razgovor s preciozama nije jedini uokvireni prizor kojemu je funkcija da manifestno zrcali latentne dimenzije okvira, jer se i u uvodnoj protagonistovoj tiradi – koju smo već ovdje izdvojili kao dijegetičku krinku mimetički dočarana protagonistova “dosađivanja” drugima – očituje karakteristična Molièreova sklonost autoreferencijalnim aluzijama i ponornim strukturama. Eraste u tome prvome prizoru, kako

već rekosmo, prepričava kako je jednog od "dosadnih" susreo upravo u kazalištu, oglednom žarištu društvenosti od koje navodno sam tako jako zazire, do u zamorne detalje prepričavajući služi dogodovštinu koja se na jednome, fikcijskom planu odvija u prostoru gledališta, a na drugome, izvedbenom, na istoj toj pozornici o kojoj se unutar komada govori s pozicije gledatelja kojemu jedan od dosadnih preprečuje vidik. Štoviše, unutar toga monologa Eraste će svoju filipiku protiv dosadnih zaodjenuti zabrinutošću za stanovitu nacionalnu boljku, kojoj je potvrda upravo "ludilo" kazališnog zrcaljenja vlastitih mana:

He ! Mon Dieu ! Nos Français, si souvent redressés,  
 Ne prendront-ils jamais un air des gens sensés,  
 Ai-je dit, et faut-il sur nos défauts extrêmes  
 Qu'en théâtre public nous nous jouions nous-mêmes,  
 Et confirmions ainsi par des éclats de fous  
 Ce que chez nos voisins on dit partout de nous ? (59–64)

Ili, u mojem prijevodu:

Francuze naše, rekoh, tako često kude,  
 Kad će se pretvorit u razumne ljude,  
 Zar uistinu treba uz strašne naše mane  
 U kazalištu, javno, igrat sebe same,  
 Ne daju li pravo ispadi nam ludi  
 Da svaki nam susjed uvijek prijeko sudi?

Doista, Eraste u svojstvu gledatelja, umnogome poput nas samih, od silnih gnjavatora koji ometaju predstavu nikako da (u)vidi ono što mu pozornica obznanjuje: ne toliko da (francuskim dvorskim) svijetom haraju "dosadni", koliko, štoviše ponajprije, da je *njemu dosadno*. Posrijedi nije mala boljka, pa je kao takva zanimala i kulturnostudijske analitičare poput Patricie Meyer Spaks, koja ispisuje njezinu razmjerno nedavnu književnu i kulturnu povijest pa ustvrđuje kako se, kao izrazito neuhvatljivo i gibljivo, kulturom uvjetovano stanje dosada dijagnostičira upravo u 18. stoljeću. O dosadi se tada još malo izravno govori,

jer se smatra kako ta boljka dokazuje stanovitu moralnu insuficijenciju, etičku pogrešku, uzroci koje se kriju u onome tko dosadu osjeća, ne u socijalnom okruženju u kojemu je osjeća (usp. Meyer Spaks, 1996: ix–xi). Zanimljivo, dosada dakle započinje svoju kulturnu putanju koja će kulminirati u modernome dobu otprilike u istom razdoblju u kojemu su i donedavni Molièreovi “gnjavatori” – ili “nametljivci”, procijenjeni takvima sa stajališta dominantne kulture galantne suzdržanosti – postali dubrovački “dosadni”. Dosada je, vele pak psihoanalitičari, bliska depresiji, iako je manje bolno stanje, bliže iritaciji i frustraciji, nemiru, stalnoj potrazi za nečim i nezadovoljstvu, te se stoga poima kao, navodim Sergia Benvenuta, “posljedica razočaranosti zbog neodržanog pa dakle varljivog obećanja” izvanjskog svijeta.<sup>4</sup> To međutim na vlas odgovara Erasteovoj sumnjičavosti u pogledu ozbiljnosti Orphiseinih namjera, koja kanda manje proizlazi iz ljubomore koliko iz neizvjesnosti u kojoj je prisiljen ostati zbog krutoga tutora koji djevojci priječi izlaske iz kuće, susrete i priliku za ljubavno povjeravanje.

Kako se dosada prema psihoanalitičkim pretpostavkama najčešće javlja u pritajeno destruktivnih, grandioznih i neprijateljski nastrojenih narcističkih osobnosti, koje negiraju tuđe afekte i odbacuju okolni svijet, i Erasteovo će zgražanje nad budalama koje pred njim neumorno ističu vlastitu važnost poprimiti obrise još jednog komičnog neprepoznavanja vlastita odraza u zrcalu. Što ipak ne znači, kako već napomenusmo, da je njegov prosvjed neopravdan: junak, baš kao i Alceste, s pravom nesvjesno prigovara konformističkom svijetu da je nepromjenjiv, beživotan i statičan, što zasigurno implicira kritiku zamrznuta ambijenta francuske dvorske aristokracije, ogrezle u samozadovoljstvu, površnosti i ispraznoj dokolici. No Eraste pritom ne uviđa da ga i samog obilježuje nemoć da svoje društveno jastvo izmiri s idealnim i grandioznim ja čijem se zahtjevu za potvrdom ionako *konstitutivno ne može udovoljiti*. Razdrt “konfliktom zbog žudnje koja se ne

---

4 Navodim tu formulaciju prema Correale, 2018., koji u tome članku nudi sažetu rekapitulaciju psihoanalitičke anamneze dosade.

može steći pa se usprkos tome obnavlja” (Correale, 2018), i Eraste poput, na neki način, Alcestea, želi baš djevojku koja mu je zabranjena. Na kraju komada, kraju kakav Molière obično voli prirediti da istakne artificialnost svojih poteza, junak žuđenu djevojku pomalo brzopleto i konvencionalno ipak stječe, ali zato što konačno nesebično i svojevoljno priskoči nekom u pomoć – vidi vruga, upravo djevojčinu tutoru kojega su napali Erasteovi sluge, pa tutor iz zahvalnosti što ga je Eraste spasio zauzvrat odobri vjenčanje.

Kratku psihoanamnezu komedije *Les Fâcheux* dopunit ću međutim podsjetnikom na bogatstvo izmjena što ih je francuski izvornik doživio preseljenjem u dubrovački ambijent, kojih je znatno više nego što bi se dalo zaključiti iz primjerice Deanovićeva uvodnika u cijeli frančezarijski pothvat ili kasnijih osvrtu na sve uvelike preinačene odnosno lokalizirane odlomke dubrovačkih adaptacija, jer se tim povodom *Dosadni* gotovo i ne spominju.<sup>5</sup> U ovome će dijelu mojega priloga međutim manje biti riječi o protagonistu, a više o monolozima “dosadnih”, jer oni u svijet komedije donose aktualnosti svojedobna društvenog života, koje su se u Francuskoj 17. i Dubrovniku 18. stoljeća ipak uvelike razlikovale. I dok je većina “dosadnih” prizora – najprije s nadobudnim kompozitorom i koreografom koji Erasteu nasred javnog parka pokazuje kakve korake diktiraju njegovi novi glazbeni i plesni izumi, a zatim i s kartošem i lovcem – tek djelomice prerađena te prije svega lokalizirana, osobito kada je u pitanju lov u okolici Dubrovnika, zasebnu zanimljivost bude znatnije preinačene “šene” *Dosadnih* koje se mahom tiču izmjene nekih specifičnih francuskih društvenih fenomena koji u Dubrovniku nisu imali svojih pandana. Primjerice, u izvorniku se u prvome činu Eraste nađe pred zahtjevom da priskoči kao sekundant u dvoboju, još uvriježenoj praksi Francuske 17. st. koju je kralj htio iskorijeniti, pa se

---

5 Iznimka je tekst Cvijete Pavlović, koji jedini govori o skupini baletnih komedija kao dijelu svečanostnog okvira i spektakularnog karaktera izvedbe, bilo u Francuskoj ili, kako pretpostavlja, u Dubrovniku, premda u ponešto skućenijim uvjetima i s izmijenjenim stilskim učincima rokokoja (usp. Pavlović, 2005: 22 i 67).

na to junak i pozove kako bi barem jednom od dosadnjakovića pobjegao s autoritativnom izlikom. Prizor je stoga razmjerno kratak, no u dubrovačkoj se adaptaciji opsežno proširuje, jer se problematika zamjenjuje pozivom da Eraste odnosno Džono – nazvan tako po ustaljenom frančezarijskom obrascu imena za glavne likove – zastupa Marovu "kauzu" kod "konsula". "Kauza" se tiče nekog Marova neplaćenog duga, pa će Džono morati do beskrajra slušati zapletene putove zbog kojih je do duga došlo te razloge zbog kojih ga Maro odbija platiti ili se kako nagoditi: posrijedi je dijalog koji je nastao posve autonomno, kao satirična sličica tipičnih dubrovačkih sudskih i obiteljskih prijepora i natezanja oko naslijeđenih očinskih dugova, napose smještaja djevojaka u samostan, jer je između ostaloga spor nastao oko obveze dvojice Marove braće da će sestru "obuč dumnu".

Prizor pak s preciozama, u kojemu Orante i Célimène postaju Jela i Pera, zanimljiv je utoliko što srodne emancipacijske ženske retorike, rituala i književne produkcije u Dubrovniku s jedne strane nije bilo, a da su se ipak upravo preko Molièrea uspjeli upiti pojedini akcenti ljubavnoga ophođenja i ženskih pretenzija koji su bili dio precioznoga kodeksa, o čemu sam već pisala u članku "Žene pametne" (usp. Čale Feldman, 2018: 10–11), u kojem spominjem i prizor iz *Dosadnih* zato što on kao da kompenzira propust da se na dubrovački prevedu *Smiješne precioze*, smještajući reference na *Zemljovid nježnosti* Mlle de Scudéry koje se nalaze u toj neprevedenoj komediji u kontekst prizora iz *Dosadnih*, premda se u izvorniku, komediji *Les Fâcheux*, nikakve aluzije na preciozne romane ne nalaze.

Treća se krupnija preinaka dubrovačke inačice tiče pojave pedanta Caritidesa u izvorniku, kojega tu zamijeni promućurni pseudodobročinitelj Luka: dok naime Caritides, kako već rekosmo, bjesni zbog novih naziva trgovina po Parizu koji krše pravila francuskoga jezika, njegova dubrovačka verzija, trgovac Luko, predlaže da Malo vijeće povede računa o siromašnim djevojčicama i ženama iz Grada, ali tako, naravno, što će se njemu platiti nabavka vune koja bi se mogla dijeliti siromašnim kućama da je žene predu i obrađuju. I Luko poput

Caritidesa piše nazoviučenu i retorički razvedenu predstavku vlastima, koju i on silom želi Džonu, a onda i publici, sam pročitati, premda je, kako hoće dubrovačka adaptacija, spomenuta predstavka ispisana na talijanskom i prekrkana karakterističnim birokratskim frazemima toga jezika, nekmoli snishodljivim izrazima poštovanja prema gradskim moćnicima, pa stoga i uvjerljivo jedna od najnapornijih i najbesmislenijih monoloških dionica komada.

Ne zaboravimo, dubrovački su amateri stihovane Molièreove komedije vrlo svjesno pretakali u prozu, držeći je primjerenijom domaćoj komediografskoj tradiciji, koja je već stoljeće i pol udovoljavala mimetičkim, razgovornim olakšicama dramske komunikacije, jer su se, kako je pokazao još Pavličić (usp. Pavličić, 1985), u stih, odnosno domaću tradiciju stihotvorstva, inače sasvim dobro razumjeli: u stihu su preveli *Psike*, a problem im nisu predstavljali ni stihovani umeci u komedije, dakle svi oni momenti u kojima se pjesnički karakter istupa posebno ističe i u kojima su mogli angažirati vlastito nasljeđe. Prozu međutim u koju su pretočili dijaloge iz *Dosadnih* krasi još jedna dimenzija njihovih prijevoda koja se uobičajeno ističe, a ovdje ima dodatnu komičnu vrijednost: sklonost naime da se razrješuje, a onda i dodacima i objašnjenjima blagoglagoljivo proširuje komprimirani izraz Molièreova stiha. U dramskim situacijama koje su sročene tako da se čini da vrijeme prizora do krajnosti rastežu i zbog toga iskušavaju ne samo junakovo nego i naše strpljenje<sup>6</sup> takva se praksa dubrovačkih prevodi-

---

6 Bermel, štoviše, u tome problemu vidi intrigantnu teškoću cijele komedije, koja znalački barata svojim pragmatičkim okolnostima i rizicima, stalno balansirajući na rubu izvanjske i unutrašnje "dosade": "Dok format revije ima prednost zbog svoje elastičnosti, on ujedno može biti opasan. Nametljivci koji gnjave Erasta mogli bi postati zamorni i gledateljima. No u praksi dramatičar izbjegava tu opasnost tako što uvodi tipove koje je dovoljno individualizirao da i svojim glumcima i sebi pruži dovoljno prostora za istraživanje raznolikih osobnosti, nevolja i rečeničnih struktura (koliko već dopušta aleksandrinac)." (Bermel, 1990: 59).

telja prometnula u autentični komični višak, zbog kojega se *Dosadni* nerijetko, kako sam već nagovijestila, doimaju – još dosadnijima.

## Literatura

- Bergson, Henri (1987), *Smijeh. Esej o značenju komičnog*, prev. B. Brlečić, Znanje, Zagreb.
- Bermel, Albert (1990), *Molière's Theatrical Bounty. A New View of the Plays*, Southern Illinois University Press.
- Bettini, Maurizio (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Quattroventi, Urbino.
- Castiglione, Baldesar (1986), *Dvoranin*, prev. F. Čale, Cekade, Zagreb.
- Correale, Antonello (2018), "Boredom, An Uncanny Guide to Something Unknown". *European Journal of Psychoanalysis*. Vol. 5. No. 2. <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/boredom-an-uncanny-guide-to-something-unknown/>, stranica posjećena 1. ožujka 2023.
- Čale Feldman, Lada (2018), "Žene pametne", *Književna smotra, časopis za strane književnosti*, Vol. 50, br. 187 (1), str. 5–22.
- Dandrey, Patrick (1992), *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, Paris.
- Dandrey, Patrick (1994), "La Fontaine et Molière à Vaux: la 'nature' des Fâcheux", u: *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, br. 6, str. 17–23.
- De Guardia, Jean (2007), *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Droz, Genève.
- Forestier, Georges (2018), *Molière*, Gallimard, Paris.
- Furetière, Antoine (1690), *Dictionnaire universel*, 2 tomes, Arnout & Reinier Leers, La Haye/ Rotterdam.
- Hawcroft, Michael (2007), *Reasoning with Fools*, Oxford University Press, Oxford.
- Herzel, Roger W. (1975), "The Function of the Raisonneur in Molière's Comedy", *MLN*, Vol. 90, br. 4, str. 564–575.
- Herzel, Roger W. (1980), "The Original Cast of *Le Misanthrope*", *Publications of MLA of America*, br. 95, str. 345–366.

- Mazouer, Charles (2006), "Comédies-ballets", u: Bradby, D & A. Calder, ur. *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge University Press, str. 107–120.
- Molière, *Les Fâcheux*. [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE\\_FACHEUX.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_FACHEUX.pdf) (pristupljeno: 17. listopada 2023.)
- Pavličić, Pavao (1985), *Drama u stihu i stih u drami*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb.
- Pavlović, Cvijeta (2005), "Molièreove svečanosti à la ragusaine", u: *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, svz. 31, ur. N. Batušić, Književni krug Split, Split, str. 62–77.
- Prest, Julia (2006), *Theatre under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet, and Opera*, Palgrave MacMillan, London.
- Spaks, Patricia Meyer (1996), *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Walker, Hallam (1971), "Les Fâcheux' and Molière's Use of Games". *L'Esprit Créateur*. Vol. 11, br. 2, str. 21–33.

## The Amusing Bores

The article deals with one of Molière's critically rather neglected comedies, the three-act comedy-ballet in verse entitled *Les Fâcheux* (*The Nuisances*), which has so far not been translated into the Croatian standard. Due however to a larger project of translations-adaptations of Molière's comedies in the 18th century Dubrovnik, the comedy was translated and localized in Dubrovnik, under the title *Dosadni* (*The Bores*), with some interesting alterations of the original. *The Bores* is truly amusing, that is comical, and one could say that many of its features announce some of the author's so-called great comedies, one of them being *The Misanthrope*, with which it shares the crucial dramaturgical idea: the mundane society that drives the hero mad with its narcissistic obsessions, preventing him from reaching his object of desire. The main difference of *The Bores* however concerns a different disposition of its target of laughter: here it is not the proponent of sincerity, but rather his opposite, the very incarnation of the ideal of courteous

interaction, *l'honnête homme* in person, completely unaware that he is not the victim of his social circle, but of the internalized norm that he is adamant on preserving at any cost. This interpretation offers a psychoanalytic reading of the protagonist and then proceeds to show how the Dubrovnik adaptation comically succeeds in making the bores even more boring.

Keywords: Molière, *Les Fâcheux* (The Nuisances), Dubrovnik adaptations of Molière's comedies, *Dosadni* (The Bores), psychoanalytic criticism