

KAZALIŠTE RESTAURACIJE I WYCHERLEYJEVA »PROVINCIJALKA«

Povratkom Charlesa II iz Francuske, engleski dvor, a s njim i cijeli London, pretvorio se u jedan ogroman bordel. Neposredno nakon njegova dolaska 1660. bilo je tamo ponovno podignuto ogromno svibanjsko drvo, ponosni simbol falicizma, kako to napominje Henriques.¹ On postaje savršeno prikladno oličenje razdoblja koje je nastupilo, smjenivši period u kojem je osobni asketizam bio prerastao u javnu tiraniju, a svaki užitak proglašen najvećim neprijateljem. Doba kad je parlament bio zatvorio kockarnice, bordele i kazališta, i javno bičevao glumce izložene na kolima, a gips puritanskih kipara vraćao čednost i pristojnost golišavim kipovima, (jer takvih Danijelā da Voltera, ima u svim vremenima), i kad se »činilo kao da se crn oblak nadvio nad čovječji život, utopivši svu svjetlost, zbrisavši svu ljepotu, pogasivši svaku radost«,² bilo je okončano, da bi iz do tada pomno čuvane Pandorine kutije, nakon što joj je tako naglo razdjevičena brava, »one strasti i ukusi koji su za vrijeme puritanske vladavine bili strogo progonjeni, a ako su se već zadovoljavali, onda samo krišom, buknuli neobuzdanom silom. (...) Muškarci su pohitali na frivolne zabave i zločinačke užitke lakomošću koju prirodno rađa duga i prisilna apstinencija.«³ U svemu tome prednjačili su kralj, dvor i dvorani. Samuel Pepys, najveći neumorni radoznalac i zabadalo onoga vremena, u svom dnevniku što ga je nekom vrstom stenografije vodio punih devet godina, a glavni izvor za nj mu bijahu vrlo autentična obavještenja Narančaste Moll,⁴ donosi različite, vrlo uspjele sličice života Londona

¹ Vidi Fernando Henriques, *Prostitution and Society*, Vol. II, London 1962.

² H. Taine, *History of English Literature*, Vol. II, Edinburg 1883, str. 323—324.

³ Th. Macaulay, *History of England*, Vol. I, London 1906, str. 143.

⁴ O narančaricama će biti još riječi. Narančasta Moll je imala dozvolu da organizira narančarice u *Drury Lane*-u. Bila je izvanredno uspješna svodnica.

u vrijeme Restauracije, odražava stil i ukus, i njegov vlastiti, i opći. Tako 30. svibnja 1668. zapisuje slijedeće: »I ovdje tek shvatih iz njihova razgovora značenje društva koje se u posljednje vrijeme nazivalo *Ballers* (što može značiti plesači ali i — mudonje), dok je Harris pričao kako je bio u jednom društvu mladih junačina s kojima je bio on, moja gospa Bennet (notorna svodilja) i njezine gospe, te su plesali nagi i izvodili najraspusnije stvari na svijetu« (tako da ne mislimo da je grupni seks izmišljotina tek naših dana).

Ovaj kralj, koji se, kako piše Gilbert Burnet,⁵ biskup od Salisburyja, dobro razumio u mehaniku i medicinu i bio izvrstan kemičar, posebno u baratanju merkurijem (živa), što je, s obzirom na tada vrlo raširenu spolnu bolest, koju je svaki narod zlobno nazivao drugim imenom, Englezi francuska, Francuzi talijanska ili engleska, Talijani pak poljska ili francuska, i tako dalje, bilo sasvim shvatljivo, razumijevao se izvanredno i u građu brodova, i još više u građu žena, jer je bio neumoran ljubavnik i imao uvijek istovremeno odnose s nekoliko otmjenih svojih prijateljica nesebično ih dijeleći sa svojim drugovima, mijenjajući ih neobičnom lakoćom. »Volim da mi zavide i ne bih se ženio ženom koju bih samo ja mogao voljeti; voljeti sâm tužno je kao i jesti sâm. Zar ovo nije vrijeme bez predrasuda? a ja sam osoba bez predrasuda. I da vam kažem pravo, možda ja volim imati suparnika kod žene; oni čovjeku stvaraju utisak da još uvijek ima samo ljubavnicu«, izjavljuje Sparkish u I sceni III čina Wycherleyjeve *Provincijalke* (*The Country Wife*).

Ovu kraljevu osobinu slijedili su najprije svi njegovi dvorani, (pogotovo Vojvoda od Buckinghama i Earl od Rochestera), pa zatim i svi ostali uglednici Londona, oni u zavođenju i konverzaciji nenadmašni *beaux*, kojih bješe pun život i puna pozornica onoga vremena. Sir Courtly Nice (John Crowne), Sir Fopling Flutter (George Etherge), Lord Foppington (John Vanbrugh) i Horner (Wycherley), a uz njih i mnogi drugi, prototipovi su takvih junaka, duhovitih vjetrogonja, koji su najčešće projekcije samih njihovih tvoraca.

Taj je Charles, kako piše isti Burnet, imao vrlo loše mišljenje i o ljudima i o ženama i nije smatrao ni da su ljudi iskreni, ni

⁵ Vidi *History of his own Time* (1724). Napomenimo da su dva vrlo bogata i zanimljiva izvora podataka za život Charlesa II i ostalih uglednih ljudi onoga vremena *Memoari grofa de Grammonta* što ih je na francuskom napisao Anthony Hamilton, grofov šurjak, a na engleski preveo Horace Wolpole, te zatim djelo Mrs. Manly de la Rivière, *Atlantis, or a Secret Report on the most distinguished Persons in England*, izdano u Haagu 1714.

da su žene poštene, a smatrao je da ga drugi vole onoliko duboko koliko on sam misli da ga vole. Taj cinični (kraljev) stav prema ljudima uvukao se i u odnos likova u djelima pisaca koji su pisali za raskalašenu londonsku pozornicu i još raskalašeniju šaroliku ondašnju publiku koja je zahtijevala samo spretnost, seks i ništa drugo, i zadovoljavala se samo prizorima bluda, strasti i intriga u kojima dominiraju rogonje i nabijači rogova (*horners*),⁶ jer svaki spomen ovog slavnog nevidljivog, ali tako osjetljivog (koliko i život starog) ljudskog »trofeja«, u publici je izazivao provale frenetičnog smijeha. Sedamnaesto je stoljeće imalo morbidan afinitet prema temi rogonjstva.

Publika ovakvog kazališta nije bila osjetljiva ni na tragično, ni na lirično, ukoliko sve to nije bilo pomiješano sa sirovim naturalizmom, zaodjevenim u masan, rafiniran i ciničan dijalog, prekriven jednako tako precioznom duhovitošću. Već spomenuti Pepys, 1622. piše: »Vidio sam *Romea i Đulijetu* (...) najgoru predstavu koju sam ikada čuo u svom životu.« Za *San Ivanjske noći* kaže da je to »neukusan, bljutav i smiješan komad.« Shakespeare je bio previše poetičan i previše složen za ovo vrijeme kojim je vladao francuski⁷ ukus i lucidnost, i novo ponašanje u ljubavi. Publici je trebalo pružiti nešto drugo, a to su joj John Dryden, Thomas Shadwell, Charles Seadley, Mrs. Aphra Ben, ta George Sand svoga vremena, John Crowne, Thomas D'urfey, Mrs. Manly, Mrs. Centlivre i Edward Ravenscroft, kao minorni, te George Etherge, William Congreve, John Vanbrugh, George Farquhar i William Wycherley, kao najznačajniji pisci toga vremena i pružali, svi oni zajedno, a pogotovo ta velika petorica, »moćna gomilica« Restauracije. Oni su stvorili komediju koja je od komedije karaktera, prešla neophodno u komediju običaja i ophođenja. London i gradski život u njihovim je djelima idealiziran do paroksizma, život na selu je gori od robije, seljak je glup i dosadan, puritanac licemjer, a građanin, muž ženē koja se daje zavesti (Collings), a daje se zavesti svaka, (jer, kako početkom 20. stoljeća danuncijevski piše Pitigrilli, ona koja se ne daje nama, daje se drugome), brak je muka i pakao a ljubav služi isključivo za zadovoljenje nezasićanih fizičkih apetita. Tako je stvoren model i *cliché* unutar kojeg su se, uza sve to, na pozornici kretali, i još se i danas mogu kretati, i kreću se, mnogi živi i plastični karakteri.

⁶ Glavno lice *Provincijalke* (*The Country Wife*), Horner (od engl. korijena *horn*), ne znači ovdje rogonja, nego naprotiv — nenadmašni nabijač rogova.

⁷ Molière se u to doba dosta prerađivao u Engleskoj, kao i u nas, ali svi su njegovi likovi postajali deformirani u cinično iskrivljenom zrcalu engleskog ukusa.

U fokusu tog amoralnog i opscenog »kozmosa« kretao se duhoviti i nenadmašno spretni gizdovac i vjetrogonja (*fop*), inlektualac iz visokih krugova i nedostižni vladar metropole; u najtješnjem dodiru s dvorom, i s dvorskim posteljama, kao kakav uzvišeni i od žena nadasve obožavani idol, *factotum* i životne i kazališne scene. Pisci su živjeli život svojih likova, a oni su bili ili njihovo, ili nečije drugo »scensko«, ali sasvim prepoznatljivo i samim tim dovoljno životno, drugo »ja«.

»Prokleti pjesnici. Oni ih pretvaraju u burlesku, kako to oni nazivaju. Ta je burleska hokus-pokus trik koji oni posjeduju, kojim, uz pomoć nekakvog abra-kadabra, sve okrenu naglavačke, pametnog i duhovitog čovjeka u svijetu, pretvore u budalu na sceni, da ni sami ne znate kako; mrzim ih zbog toga, ja ne znam je li to samo sa mnom slučaj, što oni čovjeka u predstavu stave iz zavisti. Njihovi prethodnici⁸ zadovoljavali su se time da samo sluge naprave svojim scenskim ludama; ali ovi nitkovi moraju imati gospodu, zajedno s vrug ih odnio, vitezovima; i, zaista teško ćete vidjeti budalu na sceni a da to nije kakav vitez«, žali se već citirani Wycherlyjev Sparkish.

Komedija se Restauracije izivljava sva unutar tog *clishéa*, i ne trudeći se mnogo da mijenja sadržaj, koliko da ga odjene u što blještavije ruho ciničnog, lascivnog, dvosmisleno duhovitog razgovora, prepređenog prepucavanja riječima i munjevite izmjene reskih replika koje su u svojoj vanjštini toliko perverzno i reklo bi se do besramne preciznosti dotjerane,^{9a} i stoga daleko od sirovog i izravnog, ali efektnijeg prostačkog lascivnog dijaloga iz komedije Renesanse, premda se i u Shakespearea zna naći mjesta gdje se aluzijom prikrivena opscenost⁹ približava općem modelu komedije kraja 17. stoljeća i tako ukazuje svejedno na nesvjesno barem, (ako ne svjesno), oslanjanje na Shakespearea, što ga ukus Restauracije ne prihvaća, smatrajući mu komičnost pregrubom i sirovom, a tragičnost predubokom, zamjerajući mu što se previše bavi prostim pukom a premalo plemstvom, i prekrajajući mu haljinu svojim škarama.¹⁰

Ukus tog vremena kao mjerilo svega, kao nezaobilaznu osobinu koju mora imati svaki stvarni velegradski *beau*, postavio je do-

⁸ Tu Wycherley misli prvenstveno na Shakespearea i njegove suvremenike.

^{9a} Neka nam za ilustraciju takva dijaloga posluži majstorski uspjele »China scene«, prizor s porculanom, iz III čina *Provincijalke*.

⁹ Vidi na pr. Shakespeare, *Izgubljeni ljubavni trud*, cijeli završni dio I prizora u IV činu, izd. MH Zagreb 1977., str. 65–66.

¹⁰ Dryden na pr. mijenja *Oluju* i *Trojila* i *Kresidu* prema suvremenom ukusu, a *happy-end* dobiva *Romeo i Đulijeta*.

mišljatost, dosjetljivost, dovitljivost, duhovitost, duh^{10a}(*wit*). Tom su se cinično nasmijanom božanstvu podređivale sve druge sposobnosti, a pisci su se trudili da pod svaku cijenu postignu efekt, nižući čitave grozdove briljantno izbrušenih i perversno dvosmišlenih rečenica koje ponekad, prenategnute, gube svoju pravu funkcionalnost u strukturi djela, ali piscima Restauracije to kao da i nije bilo osobito važno. Znali su oni da pišu za publiku jednako tako blaziranu i naviklu na takav rječnik, za auditorij koji i nije tražio ništa osim smijeha, poruge i »zrcala« u kojem su jedni mogli zlobno prepoznavati drugē, svi zajedno zadovoljni što se to ipak ne dešava njima, nego onima nekima tamo na sceni. Jer pisci,

*Themselves they studied, as they felt they writ;
Intrigue was plot, obscenity was wit.
Vice always found a simpatetic friend;
They pleas'd their age, and did not aim to mend.*¹¹

Pisci su »izučavali sebe« i sebe projicirali na scenu, svoj vlastiti raskalašeni život pretačući u život svojih lica. Najizrazitiji primjer tome jest život Johna Wilmota, earla od Rochester-a, autora, čak i u ono vrijeme ozloglašene, komedije *Sodo-*

^{10a} »Duh je djelatna i sretna rezultanta misli, što joj pomažu njena izvrsnost (kao što govorimo o potezima kista na slici) jednako kao i sreća, i pobjeda. To je Paučina koja se sastoji od najistančanijih niti, i poput one Paukove, pažljivo se tka iz nas samih; jer za Pauka se može reći da je pažljiv, ne poštujući ga samo zbog njegove ozbiljnosti i njegova položaja (nalik na sivog Izviđača što iz zasjede vreb-a na Neprijatelja), nego zbog svih stvari koje on čini, što su ili rezultat promišljanja ili pak slučaja; a djela Slučaja su postignuće trenutka i obično se razlikuju; ali to su tvorevine vremena, i imaju svoje međuovisnosti.

Duh nije samo sretan slučaj i napor, nego također i spretnost misli, i kruži oko svijeta kao Sunce svojom nezamislivom kretnjom, dovodeći brzo u pamćenje univerzalne opažaje. To je Barut Duše, koji je stlačen (budući da mu nije dopušteno poletjeti uvis), razara svoj zatvor; i gubi svu snagu u daljnjem napredovanju prema Nebu (području Boga) jer je mnogo manje sposoban za bilo kakvu istragu dolje u smjeru Pakla, Čelije Vraga; ali se probija kroz sve oko njega (što dalje može doseći) razmiče, otkriva, utire put Svjetlosti«, razmatra Sir William Davenant u svom eseju *A Discourse upon Gondibert*... (1650) ovaj ljudski fenomen.

¹¹ Sebe su izučavali, pisali kako su htjeli;
Intriga sadržaj bješe, opscenost duh mu cijeli,
Porok tu prijatelja simpatičnog uvijek nađe;
Ne popravljahu vrijeme, zabavljati ga, bje im slađe.

Johnson, *Prolog spoken ... at Drury Lane*, 1747.

ma, ili suština poroka. »Njegovo vladanje bijaše vladanje neobuzdana i pokvarena opsjenara; uživao je u tome da posjećuje javne kuće, zavodi žene, piše prljave pjesmice i raskalašene pamflete, provodio je vrijeme u brbljanju s časnim djevicama, prepirkama s ljudima od pera, u primanju uvreda i dijeljenju udaraca. Igrajući se kavalira pobjegao je s vlastitom ženom prije nego što se njom oženio. (...) Govori se da je pet godina uzastopce bio pijan. (...) Jednom je s vojvodom od Buckinghama unajmio neku krčmu na Newmarket Roadu i pretvorio se u krčmara služeći muževe pićem i kaljajući njihove žene. (...) Drugi put se prerušio u nosača nosiljki, zatim u prosjaka i udvarao djevojčurama iz kaljuge«, piše o njemu Hamilton u svojim memoarima.¹²

Takav je mogao biti (a najvjerojatnije je i bio) život svakog londonskog pisca u to vrijeme, a pogotovo Williama Wycherleyja, neurasteničnog i svojeglavog komediografa, koji se, kao i njegovi likovi, smatrao boljim od drugih samo zato što nije činio nikakve pokušaje da prikrije svoja osjećanja. Za vrijeme revolucije puritanaca, kao i Charles II, sklonio se u Francusku. Bilo mu je tek petnaest godina. Tamo je stekao poznanstvo Madame de Montaisier^{12a} i ostalih dama iz dvorskog kruga, i kako bi naš stari dum Marin rekao, dobro se ispratičkō. U to je vrijeme prešao na katolicizam. Nakon povratka Charlesa II u London, postaje ponovno protestant i ljubavnik vojvotkinje od Clevelanda,¹³ kojoj je ljubavnik istovremeno bio i vojvoda od Buckinghama, i sâm kralj. Buckingham je Wycherleyja, nimalo ljubomoran zbog toga, naprotiv imenovao narednikom svoje regimente, što je bila visoka — počasna služba. Bio je i tutor kraljevog vanbračnog sina, vojvode od Richmonda. Oženio se bogatom groficom od Drogheda, ali ona je posjedovala jednu, za Wycherleyja najgoru osobinu, bila je užasno ljubomorna. Za krunisanja Jamesa II, Wycherley ponovno postaje katolik i ženi se

¹² Vidi bilj. 5. Cit. prema Henriques, *op. cit.* izd. »Epoha« Zagreb 1968., str. 86—87.

^{12a} Poznatiya kao Mademoiselle de Rambouillet.

¹³ Vojvotkinja od Clevelanda bila je najduže vremena kraljeva ljubavnica i s njom je imao petero djece. Pravo joj je ime bilo Barbara Villers. Udala se za stanovitog Palmera, Papista koji je u vrijeme kad je postala kraljevom ljubavnicom imenovan erlom od Castelmainea. Kralj je u to vrijeme bio bacio oko na gospođicu Stewart, ali je spretna Barbara uskoro svoju suparnicu učinila svojom miljenicom, tako da ju je Charles II, koji je rijetko propuštao prigodu da odmah nakon što se digne ne posjeti groficu od Castelmainea, često nalazio u njezinoj postelji. »Drška grofica«, piše Hamilton (vidi bilj. 5), »nije bila ljubomorna što se njezina ljubavnica pojavljuje s njom u takvoj situaciji«. Nakon što se razvela od Palmera, kralj je imenovao vojvotkinjom od Clevelanda.

po drugi put, jedanaest dana prije svoje smrti (1716), samo zato da imanje koje je naslijedio od oca ne bi palo u ruke nekom njegovom nezahvalnom nećaku.

Prva dva kazališta koja je Charles II 1662. dao otvoriti, odnosno sagraditi, bila su *Drury Lane*¹⁴ i *Covent Garden*, a zatim se javlja još *Lincoln's Inn Fields Theatre* i *Dorset Garden*. *Drury Lane*, a time i obnovljeni kazališni život Londona, otvoren je Fletcherovim komadom *The Humorous Lieutenant*, tekstom dakle jednog elizabetinskog pisca, što je indikativno, i nije slučajno. Svi ovi teatri nalazili su se u blizini Whitehalla, u kvartu kojim su posvemašnje vladale svodnice i podvodačice, bludnice i bludnici svih vrsta, a »vječna« se »roba« nudila na svakom uglu, te gotovo i nije bilo kuće koja nije bila neka vrsta diskretnog, manje ili više ofucanog, ili pak otmjenijeg bordela. To je očigledno morao biti najživlji i najveseliji dio Londona, jer su njime svakodnevno kolale gomile raskalašenika i rasmusnica pod maskom koja je jednako dobro skrivala identitet kao i opći moral društva. »U to se vrijeme dvor prepustio mnogoj ludoriji prerušavanja; kralj i kraljica i cijeli dvor išli su prurušeni, ulazili nepoznati u kuće i plesali s mnogo raspojanog veselja. Pri tom bijahu svi tako prurušeni da ih nitko neupućen nije mogao prepoznati.«¹⁵ Maska (*vizard*) je stoga uskoro postala sinonim za »kurvu«, kako se to vidi iz svih tekstova napisanih u ovo vrijeme, pa tako i iz Wycherleyjeva.¹⁶ »Neću je privikavati na masku, to je opasno, jer su maske stvorile više rogonja nego najljepša lica za koja se ikad znalo«, izjavljuje *Pinchwife* u III činu Wycherleyjeve *Provincijalke*. Kazalište je na taj način postalo idealna spona koja je spaljala razvrat plemstva s razvratom običnog, jednako tako iskvarenog i užitaka te vrste željnog puka. Otmjene maske vrtjele su se oko partera gdje su se okupljali *beaux*, bogati i duhoviti vjetrogonje koji su tu praznili barut svog duha, gdje su kolale *narančarice*, prodavačice naranača, lijepe djevojke koje su publici nudeći to voće, nudile usput i ono »zabranjeno«, i gdje je vladala upravo nesnosna galama na koju se u svojim stihovanim prolozima ili epilozima žale gotovo svi pisci toga vremena:

¹⁴ Kazalište *Drury Lane* je izgorjelo u požaru 1672. Nacrt za novo kazalište napravio je glasoviti Wren. Popularnije od *Drury Lane*-a postepeno je postalo kazalište *Dorset Garden*. *Drury Lane* i *Covent Garden* bili su *letter patents theatres* Charlesa II. Kasnije su i ostala kazališta dobila takve dozvole.

¹⁵ Burnet, *op. cit.* str. 482.

¹⁶ Već u I prizoru I čina gdje *Dorilant* spominje *drunken wizard masks*.

*Jer kad vidiš krinku znaš koliko je sati.
Kazališne klupe njihova su burza.
Gdje svoju robu gnjilu kčmē onome tko trza.*

*Pod krinkom sjede i hihoću glasno,
pogledi im kruže po parketu strasno,
što govore glumci to ih ne zanima,
jer bave se drugim poslovima.¹⁷*

Gospama su pripadale lože i tu oko njih vrvjelo je kao u osinja-ku od mnogobrojnih udvarača, laskavaca i razvratnika kojima su papreni i opsceni prizori na sceni samo još više davali krila ionako poletnom jeziku, i smjelost ionako već do drskosti smjelim prstima. Na galeriji, gdje su se skupljali građani, slugе, cure, jeftinije kurve i svakojaki ološ, vladao je pak zaista »intijeri kazin«.¹⁸

Novo je kazalište ukinulo staru elizabetinsku *apron* pozornicu isturenu u gledalište, uvuklo je unutra i tako dalo mogućnost redateljima i scenografima da postižu nove tehnički savršenije efekte, tako da je sva ta silna kompaserija, svjetlost i nagla smjena prizora, kako je zahtijevala struktura i ritam tadašnjih komedija, morala fascinantno djelovati na ionako već perverznan ukus gledališta. U svakom slučaju doprinijela je mogućnosti razvoju današnje scene.

Najveća i najatraktivnija novina kazališta Restauracije bila je ipak dovođenje žene na pozornicu, što kao što je poznato nije bio slučaj u vrijeme renesanse kad su ženske uloge igrali mladići, i kad je publika mogla uživati isključivo u eteričnoj ljepoti teksta (na pr. *Romeo i Đuljeta*), a nije bilo onog potrebnog erotskog naboja, one iskre koja je sada naglo vrcnula između dva suprotna spola na sceni i ushićeno zapalila i gledalište i pozornicu i sve ono što se za pozornicom nalazilo, sobe glumica i svlačionice kamo su prije i poslije predstave sada zaredali cijeli mimohodi uspaljenih mladih i starijih, muških i ženskih obožavalaca i obožavateljica. Na to također često aludiraju pisci u svojim prolozima, pa tako čini i Wycherley u *Provincijalki*:

*A ispred svlačiona naših stražara nema,
kad šarena se vaša gomila tamo sprema,*

¹⁷ Prolog Johna Drydena za komediju Thomasa Southernea *The Dissapointment, or the Mother in Fashion*.

¹⁸ Vidi *Epilog* Wycherleyjeve *Provincijalke*, što ga govori Lady Fidget, jedna od tipičnih predstavnica visokog londonskog društva u vrijeme Restauracije.

*strpljivo tad vam, znate, prepuštamo sve one,
pjesnike naše, djeve, pa čak i sve matrone.*

U ovo se vrijeme, mislim, počeo na jednu stranu razvijati kult glumice — zvijezde, koji će kasnije s pozornice preći na film i zahvatiti sav Hollywood i sve slične »tvornice snova«, a na drugu stranu još više učvrstio staro (srednjovjekovno) uvjerenje da su sve glumice — bludnice.¹⁹

Prisustvo žene na sceni bila je ona iskra što je davala sav potrebni nerv kazalištu i zamah mašte piscima tekstova primjerenih publici koja i sama, nakon puritanskog posta, doživljava u teatru svoju pravu erotičku katarzu, ne uživajući toliko u novim sadržajima prikazivanim na pozornici, jer su se svi oni ionako vrtjeli oko već isklišejiziranih i gotovo kanoniziranih tema bračnog nevjerstva i rogonjstva, koliko u britkom i, kako je već istaknuto, golicavo uvijenom dijalogu, i općoj atmosferi u kazalištu koja je i sama bila »kazalište«, kondenzat zapravo londonskog života, u potpunoj opreci sa sumornim i »čednim« životom provincije, premda ni tamo, u provinciji, nije bilo sve bijelo kao bijelo seljačko rublje i prostrt blagdanji seljački stolnjak, kako će se to pokazati u kasnijem, viktorijanskom, *bleak* periodu.

HORNER: *Hajde, hajde, poznajem triper što sam ga dobio u Walesu; i na selu ima varalica, sudskih službenika i kapelana; da kočijaše i ne spominjem.*²⁰

¹⁹ Pa tako, još nedavno, u časopisu »Savremenik« br. 1, 1939. godine, Božo Lovrić u svom članku »Glumice«, piše slijedeće: »Sama okolica kazališta prema glumice na bezoglednost. Ili se prilagoditi prostaštvu ili se odreći dasaka, drugog izlaza nema. Teško glumici, koja je stidljiva, a još teže onoj, koja iskreno ljubi. Taj luksus ne će da joj priušte ostale drugarice. Svi smo u blatu — one dovikuju — pa budi i ti! Podaj se, jer inače kako da bez iskustva glumiš sve te grješnice i pokvarene žene, koje su junakinje u djelima dramatika. Koliko je tu utrošene snage, potajnih borba, pregaranja i gađenja nad samim sobom. Ma da si bijeli anđeo, ne ćeš sačuvati svoju čistoću. Nevinost draži! Priroda je stvorila, da je i obori! Svi se natječu, da nevinost što prije dođe do pada. Kako je pri tom čestitoj djevojci, kada puna ideala i zanosu, kao na primjer Eleonora Duse, uđe u tu opasnu, cigansku glumačku sredinu? (...) Teško je sve to objasniti sa par riječi, morao bi se o tome napisati debeli roman. Svaki budući prvak i svaka buduća prvakinja padaju od stepena na stepen, dok se napokon ne nađu na dnu. A gle — i taj križni put nije bez koristi. Baš taj kontrast između čistoće i pokvarenosti plodi nove vrijednosti. Što je sudar jači, to je i stvaralačka moć veća.« (str. 576).

²⁰ W. Wycherley, *Provincijalka* I čin, I prizor. Osim prezira prema selu, nazire se tu ponešto i od starog antagonizma između Engleske i Walesa.

Žena, udata žena, ili još radije — glumica, postala je najprikladnijom lovinom i osobom. Samo se tako može objasniti uspjeh jedne Nell Gwinne, scenske zvijezde onoga vremena, za kojom se oduševljava i šekspiromrzac Pepys a s njim i sva londonska publika, siromašne djevojke koja je najprije prošla »školu« u bordelu Madame Ross, a zatim bila narančarica, da bi nakon toga postala glumica i uskoro ljubavnica lorda Buckhursta koji ju je uzdržavao sa 100 funti godišnje i onda napustio. Nell nakon toga prelazi iz ruke u ruku mnogim piscima i napokon postaje jedna od ljubavnica Charlesa II, sve do kraja njegova života.²¹ U njegov je »harem«, kao i u kazalište restauracije, unijela nepatvorenu i šarmantnu pučku notu koja će kao krajnja linija razvoja komedije ovog vremena rezultirati u proslavljenj Gayevoy *Prosjachkoj operi*, u kojoj je »ulica« zaista napokon prodrla na scenu i trijumfalno je trajno osvojila. Tako se može objasniti i uspjeh i popularnost Elizabeth Barry, glumice za koju tragičar Otway piše sve svoje komade i kojoj šalje očajna i nježna ljubavna pisma.²²

Kakav je bio karakter komada što su se prikazivali u londonskim kazalištima tada, vidljivo će biti iz jednog dijaloga uzetog iz komedije *The Amorous Prince*, već spomenute Aphre Ben:²³

CLORIS: *Da, on je otišao i odnio sa sobom... (Uzdiše.)*

LUCIA: *Što je odnio? Bogami, plašiš me.*

CLORIS: *Moje srce, Lucia.*

LUCIA: *Tvoje srce, drago mi je da nije što gorē.*

CLORIS: *A što, što je, misliš, mogao odnijeti?*

²¹ Imala je ložnicu na trgu St. James, po zidovima i stropu svu obloženu zrcalima, što je vremenu provedenom s njom tamo, moralo davati perversni venecijanski osjećaj beskonačnog.

²² »Užitak je misliti na to kako ste lijepi, iako je u isto vrijeme gore od *Prokletstva* misliti kako ste okrutni. Zašto biste mi rekli da ste svoje srce zatvorili zauvijek? To je Argument što nije vrijedan vas, zvuči kao *Rezerviranost*, a ne toliko kao *Iskrenost*, koju sigurno smijem zahtijevati čak i od ono malo vašeg *Prijateljstva*. Mogu li vaše *Godine*, vaše *Lice*, vaše *Oči*, i vaš *Duh* *prkositi* toj slatkoj *Moći*. Ne, vi znate bolje s kojom vas je nakanom *Nebo* stvorilo, znate bolje kako upotrebiti *Mladost* i *Užitak*, nego ih pustiti da umru, i da izgube čar, od vaših *Ruku*. *Meni*, samo *meni* zatvarate svoje *Srce*. Moje *Patnje*, moja *Revnost*, moji *Uzdasi*, *Tugovanja* i *Suze*, nemaju nikakvu moć na vašu *oholu* *Narav*;« (odlomak).

²³ Nitko toj ženi ne bijaše ravan po izravnoj prostoti osim Ravenscrofta i Wycherleyja, pišu kritičari o Aphre Ben, engleskom prototipu George Sand, engleske špijunke u Holandiji, i rijetke žene koja se u ono »muško« vrijeme drznula ravnopravno s muškarcima živjeti životom profesionalna pisca.

LUCIA: *Jednu stvar koju je mnogo teže vratiti.*

CLORIS: *Kakvu stvar, mila?*

LUCIA: *Tvoj djevičnjak.*

CLORIS: *Što je to?*

Sličnim dijalozima obiluju sve komedije ovoga vremena u koje-mu se pisci nisu, kao što će to ponovno kasnije biti, oslanjali na velikoga svoga scenotresca Williama, nego radije na realističnija Fletchera i posebno Bena Jonsona,^{23a} premda segmenta oslanjanja na Shakespearea ima porazbacanih u njihovim djelima, pa ih tako ima i u *Provincijalki*. Vidi se to na primjer iz načina na koji Wycherleyjev *Pinchwife* (rogonja) jadikuje u II, i kasnije u IV sceni IV čina.

PINCHWIFE: *Ljubav! ona je prva dala ženama njihovu lukavost, njihovu vještinu obmanjivanja. Iz ruku Prirode one dolaze priproste, otvorene, glupe i pogodne za roblje, kao što su ih ona i Nebo zamislili, ali prokleta Ljubav — dakle — moram zadaviti to malo čudovište dok se još mogu nositi s njim.*

To mi se *Pinchwife*ovo razmišljanje čini stanovitom reminiscencijom na ono što u III činu Shakespeareova *Izgubljenog ljubavnog truda* sebi u bradu govori Berowne,

*Taj slijepi, ćudljivi, plačljivi, samovoljni,
star-mladac, div-patuljak, gospodin Kupido,
kralj rima ljubavnih, skrštenih ruku lord,
taj pomazani vladar suza i uzdaha,
glavar svih dokonjākā i nezadovoljnikā,
strašni princ džepova, i muških kesa kralj,
jedini samovladar i vrhovni general
lovaca preljubnike što love: O srdašce!
Zar da mu zastavnik budem na bojnem polju,
i zastavu mu kao cirkuski obruč nosim!
Sto! Ljubim ja. Ja molim! Ja želim jednu ženu!
ženu što naliči na njemački sat sva,
stalno ga popravljaš, a stalno je u kvaru.*

iako su i namjera i smisao jednog i drugog pisca u svakom slučaju različiti.

^{23a} Lice iz njegove komedije *The Alchemist* Wycherley spominje u Prologu svoje *Provincijalke*.

Wycherley se naprotiv izravno oslanjao na Bena Jonsona, konkretno na njegovu komediju *Volpone*. Sličnost osnovnog motiva već je na prvi pogled uočljiva. U Jonsonovoj komediji, *Volpone*, glavni lik tog svjetski proslavljenog teksta, proglašava sebe bolesnim i nemoćnim (dakako i spolno nemoćnim), da bi se mogao domoći ljepotice za kojom žudi, ali i zbog toga, da bi se materijalno okoristio. U tome mu pomaže njegov revni, jednako tako pokvareni sluga. U *Provincijalki* Horner uz pomoć Nadri- liječnika (koji je gotovo sasvim epizodna uloga), Londonom pušta glasinu da je impotentan i na taj način uspijeva doći do svih žena koje mu za oko zapnu i tako zadovoljiti svoje nezajazive seksualne prohtjeve. O nekom koristoljublju, kao popratnom motivu, nema tu ni riječi, i to je bitna razlika između ova dva, po svom osnovnom motivu slična, iako vremenski udaljena teksta.²⁴ Od nekih povijesničara književnosti isticano oslanjanje na Molièreeve komedije *Škola za muževe* i *Škola za žene*,²⁵ stoga je još manje uvjerljivo, iako se u suvremenika Wycherlyjevih taj utjecaj može zapaziti.

Sadržaj *Provincijalke* u osnovnoj je zamisli vrlo jednostavan, premda se radnja zbiva na ponešto zapleten način i zahtijeva cijeli niz brzih promjena prizora, što je nova pozornica restauracije očigledno bila u stanju izvesti (pa zašto dakle ne bi mogla i naša, suvremena). Horner, nenadmašni londonski bogati *beau* i *wit*, samoinicijativno se proglašava impotentnim i tako mu uspijeva imati svaku ženu iz otmjenog i njemu ravnog društva, koju poželji. Tako kao žrtve, jedva to dočekavši, jedna za drugom u njegov potentni zagrljaj i krevet padaju lady Fidget, njena nećakinja gospođica Dainty Fidget, njezina prijateljica gospođica Squeamish i naravno, naslovna osoba ove komedije — provincijalka Margery Pinchwife, žena bolesno ljubomornog bivšeg londonskog kurvara i jednog od Hornerovih prijašnjih sudrugova u bludu i raspusništvu (kakvi su u tekstu Harcourt i Dorilant), koji svim silama nastoji sačuvati čast svoje žene i svoje već ponešto ostarjelo čelo od najslavnijeg rekvizita toga, i svih vremena — rogova. To mu naravno ne uspijeva, a seljački prepredena Margery, kao kakva lukava de Vagina ljepotica (vidi majstorski prizor s pismom u IV činu) i sama sve čini kako bi dolepršala u ruke žudnom Horneru i pribrojila još koji parožak nevidljivom ali teškom »trofeju« svoga muža.

²⁴ »Pisci restauracije pretvorili su punokrvno, često mutno, vino svojih prethodnika u ocat, njihov lirizam u satiru«. Emil Legouis, *A Short History of English Literature*, Oxford 1968, str. 177.

²⁵ Vidi na pr. E. Legouis, *op. cit.*

Usporedno s ovom radnjom teče nadmetanje između gospodina Sparkisha i Harcourta, koji se bore za ljubav lijepe i konsekventno, reklo bi se, ali vrlo sumnjivo, čestite Alitheae, sestre Pinchwifeove.

Pojava ove komedije koja se u vremenu od 1673—1675 izvodila u *Lincoln's Inn Fields* kazalištu, sablaznila je čak i onakav London, iako se Wycherley nastojao u njoj prikazati moralistom i kritičarem poroka društva. Kakva je pak to kritika vidljivo je iz cijele komedije, pogotovo iz njezina finala — plesa rogonja, gdje se sve spretno zataškava, rogovi se uvlače u čelo, a društvena forma i obzir sačuvava do kraja.

Komedija je dramaturški poprilično razbarušene strukture, jer Wycherley, kako se ističe, ne uspijeva dovesti u suštinski kontrast licemjernu »čast« Hornera i njegovih »žrtava«, i stvarnu (?), ali glupu čast Alitheainu, Pinchwifeovu okrutnu ljubomoru i Sparkishevu prividnu superiornost nad tim osjećajem, jer Sparkish, premda član otmjenog društva i jedan od starih *beaux*, svojom težnjom da bude duhovitiji i od samog sebe, služi u komediji za sprdnju i doima se zaista gotovo tragično glupim i taštım čovjekom.

Uza sve te prividne nedostatke Wycherleyjev komad po svojim »dijalogizima i situacijama još uvijek je jedna od najsmješnijih i najduhovitijih komedija napisanih engleskim jezikom«,²⁶ pa je zato njezin jezik i danas, jednako kao i nekad, sočan i svjež, a tema trajno aktualna gledaocu koji je i u ovom našem vrlo dinamičnom suvremenom svijetu na isti način i željan i žedan dobrog i pravog smijeha. Takav smijeh nudi upravo *Provincijalka*.

Luko Paljetak

²⁶ C. V. Wedgwood, *Seventeenth-century English Literature*, London 1956, str. 147.