

Lucija Periš¹¹¹

MOĆ KULTURNOGA KONTEKSTA: MARASOVA ADAPTACIJA DRAME VESELE ŽENE WINDSORSKE ILI ČITANJE SHAKESPEAREA KROZ IMOTSKJE NAOČALE

Izvorni znanstveni rad
<https://doi.org/10.59014/EDLI4155>

Sažetak

Rad proučava postupak adaptacije dramskoga izvornika u novi dramski tekst na primjeru zavičajnih igrokaza *Vesele žene windsorske* (1602) Williama Shakespearea i *Vesele žene imotske* (2010) Mate Marasa. Budući da su dvije drame napisane na dva političko, društveno i kulturno drugačija područja, jedna u elizabetinskoj Engleskoj, a druga u Hrvatskoj u dvadeset i prvome stoljeću, rad promatra način na koji milje u kojemu autor stvara utječe na oblikovanje teksta. Premda je smjestio radnju svoje drame u Hrvatsku u osvit suvremenoga doba, Maras je zadržao osnovnu ideju Shakespeareaova predloška, ali i prilagodio brojne elemente drame novome kontekstu. Likovi u drami regionalno su obojeni, pričaju dijalektom karakterističnim za imotsko podneblje, a drama obiluje prikazima imotskih kulturnih običaja. Oslanjajući se na teorijska promišljanja Linde Hutcheon, radom se nastoji dokazati da je svaka adaptacija određena kontekstom stvaranja i stoga pruža uvid u povijest određene države, društvene odnose i običaje nekoga naroda. Radom se dolazi do zaključka da, iako se Maras poziva na Shakespearea kao inspiraciju za pisanje svojega djela, dvije drame predstavljaju dva različita umjetnička djela s obzirom na društveno-političko-kulturni kontekst, likove i jezik.

Ključne riječi: adaptacija, Mate Maras, *Vesele žene imotske*, *Vesele žene windsorske*, William Shakespeare

111 Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, lucija.peris@aukos.hr

Uvod

Vesele žene windsorske (1602) komedija je Williama Shakespearea o osiromašenome vitezu Johnu Falstaffu koji se nastoji domoći novca zavodeњem supruга imućnih windsorskih građana Franka Forda i Georgea Pagea. Međutim, drama donosi preokret pa naposljetku windsorske supruge provode svoj plan u kojemu raskrinkavaju ozloglašenoga elizabetinskog viteza. „Taj slavni komediografski tekst Shakespeare je napisao na izričitu želju kraljice Elizabete koja je velikog pisca, nakon što je njegova Falstaffa vidjela u *Henriku IV*, zamolila da samo za nju napiše dramu u kojoj će se debeli vitez još i zaljubiti“ (Prosperov Novak, 2007, 91). Četiri stoljeća kasnije, nadahnut predloškom iz elizabetinskoga doba, poznati prevoditelj Shakespeareova dramskoga opusa Mate Maras objavio je dramski tekst *Vesele žene imotske* (2010). Radnja navedene adaptacije smještena je u Imotski uoči Prvoga svjetskog rata te govori o Matanu, povratniku iz Amerike koji uslijed nepovoljnih materijalnih okolnosti nastoji zavesti supruge uglednih Imočana, zbog čega biva izvrgnut ruglu kada imotske gospođe prozru njegovu spletku. Premda je razvidno da je Shakespeareova komedija poslužila Marasu kao intertekstualni predložak, važnost stranih utjecaja na stvaralaštvo Williama Shakespearea nerijetko se zanemaruje. U hrvatskome izdanju drame *Vesele žene windsorske* iz 2007. navodi se značajan podatak o utjecajima izvršenim na Shakespearea tijekom pisanja ovoga dramskog komada. Tako u uvodu komedije koji je također napisao Mate Maras saznajemo da Shakespeareova priča o Falstaffu nema točno određen izvor, ali pretpostavlja se da je nadahnuće za dramu autor pronašao u noveli *Il Pecorone* (14. st.) Giovannija Fiorentina ili u komediji *Endimion* (1588) Johna Lylyja (2007, 658). Unatoč navedenim pretpostavkama, Slobodan Prosperov Novak donosi drugačije objašnjenje o građi koja je utjecala na Shakespeareovu komediju *Vesele žene windsorske*. Naime, poznato je da je Shakespeare ovu komediju napisao na zahtjev kraljice Elizabete, a Prosperov Novak tvrdi da je slavni elizabetinski pisac inspiraciju za lik Falstaffa pronašao u komediji *Il Fedele* koja je 1575. izvedena u Hrvatskoj. Dakle, „engleski dramatičar sigurno je poznao komediju *Il Fedele* koja je prvi put izvedena 1575. u Zadru za vrijeme karnevala“, a „Shakespeare je po jednom od likova iz te drame stvorio lik viteza Falstaffa koji se pojavljuje u historijskim kronikama o *Henriku IV*. i *Henriku V*., a koji je i središnji lik u komediji *Vesele žene windsorske*“ (Prosperov Novak, 2007,

89). Premda šekspirolozi često donose drugačije podatke o podrijetlu Shakespeareovih djela, slažu se u tome da je ovaj dramski pisac nadahnuće za svoja djela pronalazio u pričama drugih autora i pribjegavao procesu adaptacije. Jednako su tako Shakespeareova djela poslužila kao inspiracija drugim autorima, što će u sljedećim poglavljima dokazati paralelna analiza komedije *Vesele žene windsorske* Williama Shakespearea i *Vesele žene imotske* Mate Marasa.

Adaptacija dramskoga teksta

Pojam adaptacija podrazumijeva prenošenje temeljne ideje i značajki jednoga umjetničkog djela u neko drugo, pri čemu se najčešće misli na ekranizaciju književnoga predloška, odnosno prenošenje književnoga izvornika u filmski medij, premda adaptacija može uključivati mnoštvo drugih medija i žanrova. Prema Lindi Hutcheon, adaptacija implicira proces transkodiranja koji se događa promjenom medija, žanra ili tek promjenom okvira ili konteksta izvornika (2006, 7-8). Tako je primjerice Marasova drama *Vesele žene imotske* nastala prenošenjem izvornoga teksta u kontekst novoga zavičaja, dok je djelo žanrovski ostalo nepromijenjeno u odnosu na Shakespeareov predložak. Budući da je i u izvorniku i u adaptaciji naglasak stavljen na tradiciju zavičaja iz kojega autor potječe, ova dva djela mogu se žanrovski odrediti kao zavičajni igrokazi.¹¹² Riječ je o dramskoj vrsti „koja svojim semantičkim sastavnicama upućuje na izvjesnu didaktičnost svoga sadržaja, naime kazivanja ili pokazivanja kroz igru nekih (u zagradi možemo dosta slobodno nabrajati – političkih, socijalnih, karakteroloških, nacionalnih ili pak sasvim prizemno-životnih) društvenih ili ljudskih obilježja“ (Batušić, 1973, 10). S obzirom na vrstu emocije koju izazivaju, dvije analizirane drame mogu se nadalje svrstati unutar žanra komedije koja, prema Solaru, „prenosi takve poruke kojima se napetost izazvana smiješnim razrješava u općem ironičnom stavu prema nekim ljudskim osobinama ili težnjama, prema tobožnjim idealima ili tobože velikim strastima, ili prema životu i svijetu u cjelini“ (1977, 192). Komika u dvama igrokazima proizlazi iz hipertrofiranih tjelesnih i karakternih

112 Više o etimologiji riječi igrokaz i o tome kako se ova dramska vrsta razvijala na području Hrvatske u: Batušić, N. (1973). Pučki igrokazi XIX. stoljeća. U: N. Batušić (ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 36 (str. 5-31). Zagreb: Matica hrvatska – Zora.

obilježja dramskih osoba, odnosno karikiranja likova kojim autori nastoje razotkriti društvene mane svojega vremena. Naime, piscima je zajedničko da koriste humor kako bi ukazali na aktualne društvene probleme, međutim upućuju komentar na različite društvene pojave zbog razlike u ideologiji elizabetinske Engleske i Hrvatske u dvadesetome stoljeću. Shakespeare svoj tekst obogaćuje komičnim elementima kako bi pokazao svoje mišljenje o pripadnicima srednjega sloja koji su postajali plemićima¹¹³ na primjeru viteza Johna Falstaffa, dok Maras to čini kako bi pokazao svoj stav prema brzome bogaćenju i napretku na društvenoj ljestvici uslijed ratova u dvadesetome stoljeću.

Hutcheon adaptacije definira i kao „namjerne, najavljene i produžene pre-rade prethodnih djela“ (2006, xiv)¹¹⁴, a činjenica da je Marasova drama adaptacija očituje se u podnaslovu djela u kojemu autor određuje svoje djelo kao „zavičajni igrokaz u dva dijela napisan prema komediji Williama Shakespearea *Vesele žene windsorske*“ (Maras, 2007, 3). Međutim, autor se ne oslanja u potpunosti na izvornik, što se može uočiti analizom likova, jezika i društveno-političkoga konteksta drame. „Svi adaptatori povezuju priče na različite načine. Koriste se istim alatima kojima su se pripovjedači uvijek koristili: aktualiziraju ili konkretiziraju ideje; oni čine pojednostavljujuće odabire, ali također pojačavaju i ekstrapoliraju; prave analogije; kritiziraju ili pokazuju poštovanje, itd.“ (Hutcheon, 2006, 3). Činjenica da adaptacija ne mora nužno slijediti obilježja izvornika očituje se u obliku, odnosno strukturi dviju drama. Prema teoretičarki Kamilli Elliot, posebnost adaptacije je u tome što može preuzeti ideju iz izvornoga teksta i oblikovati ju na posve drugačiji način. „Adaptacija čini herezu pokazujući da se oblik (izraz) može odvojiti od sadržaja (ideje) – što su estetičke i semiotičke teorije glavne struje odbijale ili odbacivale“ (Elliot, 2003, prema Hutcheon, 2006, 9). Tako je Shakespeareova drama podijeljena na pet činova koji se dijele na manje prizore, dok se Marasova sastoji od dva dijela, premda obje drame obrađuju jednaku temu. Naime, „kao *stvaralački proces*, čin adaptacije uvijek uključuje (re-)interpretaciju, a zatim (re-)kreaciju“ (Hutcheon, 2006, 8) zato što je svaka adaptacija namijenjena novoj publici. Adaptiranjem Shakespeareove drame Maras uspijeva sačuvati naslijeđe elizabetinskoga kazališta, ali u kontekstu koji

113 Više u: Hunt, M. (2008). 'Gentleness' and Social Class in The Merry Wives of Windsor. *Comparative Drama*, 42(4), 409–432.

114 Sve citate u radu koji su preuzeti iz literature na engleskome jeziku prevela je autorica rada.

je prilagođen hrvatskoj publici. Analiza koja će uslijediti dokazuje kako je tematika Shakespeareove drame bila pogodna za adaptaciju u kontekstu Imotskoga jer događaji i međuljudski odnosi u komediji nalikuju onima u Imotskoj krajini, međutim autor prilagođava izvornik tradiciji svojega krajolika tako što mijenja dramske osobe, jezik kojim se likovi koriste te društveno-političko ozračje drame. Iz navedenoga proizlazi da vjernost izvornome tekstu nije uvjet za uspješnu adaptaciju, dapače, „možda jedan od načina razmišljanja o neuspješnim adaptacijama nije onaj u pogledu nevjernosti prethodnome tekstu, nego u smislu nedostatka kreativnosti i vještine da se učini vlastitim, a time i autonomnim“ (Hutcheon, 2006, 20). Unatoč tome što se u tekstovima oba autora može prepoznati utjecaj drugih književnih predložaka, u sljedećim se odlomcima nastoji ispitati zašto je drama *Vesele žene imotske* originalno književno djelo, pritom se osvrćući na jezik, likove i društveno-politički kontekst Shakespeareova izvornika i Marasove adaptacije.

Regionalni identitet likova

Teoretičari adaptacije nerijetko ističu utjecaj prostorno-vremenskoga okvira u kojemu tvorca adaptacije stvara na novonastali proizvod pa tako i Robert Stam tvrdi da su sve „adaptacije neizbježno upisane u nacionalna okruženja“ (2005, 44). Shakespeareova drama *Vesele žene windsorske* smještena je u engleski gradić Windsor kojega su, pored lokalnoga stanovništva, u vrijeme Elizabetine vladavine u sve većem broju činili doseljenici. „Priljev stranaca tijekom druge polovice šesnaestoga stoljeća opteretio je domaće gospodarstvo i spojio rastuću nacionalnu svijest sa snažnim oblikom ksenofobije“ (Hoenselaars, 1992, 27). Premda su protagonisti Shakespeareove drame pripadnici uglednih windsorskih obitelji, brojni likovi stranaca u tekstu odražavaju odnose koje je Engleska u elizabetinskome dobu gajila s drugim zemljama. Velški likovi u Shakespeareovim dramama primjerice oslikavaju engleske predrasude prema Velšanima te upućuju na nestabilne odnose između dviju susjednih država u šesnaestome stoljeću. Tijekom vladavine dinastije Tudor, Engleska i Wales ujedinili su se Zakonom o Uniji (1536.) koji je umjesto zajedništva zagovarao potiskivanje velškoga nacionalnog identiteta nametanjem engleskoga načina vladavine, uvođenjem engleskoga jezika u pravosuđe i ukidanjem tradicionalnoga velškog sustava nasljeđivanja zemlje (Owen i Cahill, 2017, 217). Uvid u

neravnompravan status saveznika novonastale zajednice u Shakespeareovoj se drami stječe proučavanjem interakcije likova velškoga i engleskoga podrijetla poput župnika Evansa i mještana Windsora. Premda velečasni Hugo Evans podučava windsorsku djecu, građani Windsora često kritiziraju njegov govor pa tako u četvrtome prizoru petoga čina vitez Falstaff ističe kako župnik Evans „peče lepinje od engleskoga jezika“ (Shakespeare, 2007, 785). Francuski se likovi u renesansnoj drami također tretiraju kao inferiorni u usporedbi s likovima engleske nacionalnosti, a poput ostalih dramskih osoba stranoga podrijetla u Shakespeareovu predlošku, prikazani su na granici karikature. Francuski doktor Cajus oslikan je stoga kao nadriliječnik i neznalica koji nije ovladao ni materinskim ni stranim jezikom, zbog čega se u fusnoti hrvatskoga prijevoda komedije *Vesele žene windsorske* navodi: „Cajus je Francuz, njegov engleski je iskvaren; ali ni francuski mu (...) nije ispravan“ (Shakespeare, 2007, 683). Naime, političko neprijateljstvo između Francuske i Engleske koje datira u srednji vijek prouzrokovalo je netrpeljivost između zemalja i tijekom Elizabetine vladavine. Gillian E. Brennan sukladno tome zaključuje da „unatoč rastućem *detantu* s francuskom vladom nakon 1570., postoje dokazi o nadalje prisutnoj nesklonosti prema tradicionalnome neprijatelju“ (1994, 40), što potvrđuje lik francuskoga liječnika koji je u Shakespeareovu tekstu pogrdno oslovljavan imenom Francisco čime se nastoji istaknuti njegovo nepripadanje engleskome teritoriju.

Na početku komada *Vesele žene imotske* navedeno je da je radnja drame smještena u osvit Prvoga svjetskog rata na prostoru Imotskoga i njegove okolice, stoga iščitavanje ove hrvatske adaptacije elizabetinskoga klasika daje uvid u suvremenu povijest Dalmatinske zagore. Paralelno s naznakom mjesta i vremena radnje uočava se da je na samome vrhu popisa dramskih osoba naveden lik imenom Matan, hrvatski dramski ekvivalent Shakespeareova Falstaffa, „rodom iz Zagvozda, povratnik iz Amerike“ (Maras, 2010, 3). Nacionalni identitet dramskoga lika otkriva širi društveno-politički kontekst prve polovice dvadesetoga stoljeća Dalmatinske zagore kao što je fenomen prekoceanske migracije koji je zahvatio ovo područje. Lik migranta ilustrira rješenja kojima su hrvatski državljani s osiromašenoga područja Imotske krajine pribjegavali neposredno prije Prvoga svjetskog rata poput migracije u Ameriku: „Jedan dio zagvoškoga stanovništva (ekonomski migranti) priključuju se polu organiziranom valu migracija u prekoceanske zemlje, prvenstveno u Južnu Ameriku (Argentinu), a manjih

razmjera u Sjevernu Ameriku. Zagvozd napušta u tom razdoblju oko 60-tak stanovnika, muškaraca-momaka u dobi od 20-30 godina. Manji dio njih (oko 10%) vratio se natrag“ (Matković, 2017, 42). Brojni su likovi u Marasovoj drami pak talijanskoga i turskoga podrijetla, što svjedoči o dugogodišnjem utjecaju ovih naroda na području Imotske krajine. Početak turske vladavine u Imotskome datira u petnaesto stoljeće; točnije, „Turci dopiru do Imotskog i plijene mjesto i njegovu okolicu već 1463., ali ga konačno osvajaju tek 30 godina kasnije, 1493. g.“ (Ujević, 1956, 4). Osmanlijska okupacija Imotskoga praćena je nestabilnošću, previranjima i borbom domaćega stanovništva protiv turskoga utjecaja, a nakon prvobitnoga razdoblja nemira, turska se vlast u Imotskome stabilizirala i trajala više od dva stoljeća: „Poslije prvog perioda nesigurnosti, život se normalizira. Turci nastoje urediti veze s primorjem, gdje kupuju različitu robu, a obalnom su kraju potrebni proizvodi zaleđa. U Imotskom se organiziraju važni i dobro posjećeni pazari. Ova razmjena donosi begovima velike prihode i udoban život“ (Ujević, 1956, 74). U dramskoj se adaptaciji sukladno povijesnim okolnostima pojavljuju likovi turskoga podrijetla koji utjelovljuju ostavštinu Osmanskoga Carstva na području Imotskoga, kao što su supružnici Mile i Nadija Hadum te njihova kći Jasmina. Podrijetlo likova nerijetko se iščitava iz nadimaka kojima su oslovljavani pa se tako i Hadumovo ogleda u nazivima „efendija“ (Maras, 2010, 33) i „beže“ (Maras, 2010, 38) koje mu dodjeljuju stanovnici Imotskoga. Nadalje, nakon višestoljetne osmanlijske vladavine na području Imotskoga uslijedilo je razdoblje mletačke dominacije na ovome teritoriju. Imotski je pak nakon Drugoga morejskog rata (1714.-1718.) koji je vođen između Osmanlija i Mlečana potpao pod mletački utjecaj, pod kojim je ostao sve do kraja osamnaestoga stoljeća. Tijekom ovoga razdoblja „Mlečani su popravljali vojne objekte (tvrđavu, kasarne, konjušnice) i podigli neke državne zgrade; privatnici počinju pomalo popravljati i širiti ratom opustošeni Imotski. Turske su begove zamijenili mletački feudalci, koji će dugo imati glavnu riječ“ (Ujević, 1956, 74-75). Maras u svoju dramsku adaptaciju posljedično uvodi obitelj Kolumbo, imotske građane talijanskoga podrijetla, koji uz Hadumove čine nositelje dramske radnje. Poput likova turskoga podrijetla, dramskim osobama talijanskih korijena Imočani dodjeljuju nadimke koji nose odrednicu njihova nacionalnoga identiteta, stoga je Mario Kolumbo oslovljavan imenima „potomče dužda mletačkoga“ (Maras, 2010, 24) i „diko mletačka“ (Maras, 2010, 24).

Jezična obilježja dramskih tekstova

Promjena jezika u procesu adaptiranja podrazumijeva i promjene na značenjskoj razini teksta zato što jezik inherentno sadrži kulturne specifičnosti jednoga naroda.¹¹⁵ „Mijenjanjem kultura, a time ponekad i mijenjanjem jezika, adaptacije čine izmjene koje otkrivaju puno o širem kontekstu recepcije i produkcije“ (Hutcheon, 2006, 28). Maras u drami *Vesele žene imotske* vjerodostojno oslikava govor Imotske krajine, naizmjenično koristeći jezične značajke štokavskoga i čakavskoga narječja hrvatskoga jezika, zbog čega se njegova drama izdvaja kao vrijedan izvor podataka za istraživanje govora Dalmatinske zagore:

Govor je Imotske krajine po svojoj strukturi nedvojbeno štokavski budući da su u njemu zastupljene jezične značajke koje su po suvremenim dijalektološkim kriterijima narječne općешtokavske, zajedničke svim hrvatskim štokavskim dijalektima, ili štokavske, ali svojstvene samo nekim, a ne svima hrvatskim štokavskim dijalektima, ili lokalne štokavske, svojstvene samo nekim skupinama govora unutar kojega štokavskoga dijalekta, ili štokavsko-čakavске jezične značajke svojstvene nekim hrvatskim štokavskim i nekim čakavskim dijalektima. U tom su govoru, nešto više na njegovu zapadnome dijelu, uočene i neke samo čakavske jezične crte koje se pripisuju jezičnome supstratu zaostalome od vremena prije unakrsnih preseljavanja i raseljavanja od 15. do 18. stoljeća. (Lukežić, 2003, 6)

Analiza govora dramskih osoba u Marasovoj adaptaciji ujedno donosi uvid u političke utjecaje i jezične dodire ostvarene na prostoru Hrvatske tijekom dvadesetoga stoljeća jer se u tekstu pojavljuju posuđenice poput turcizama i talijanizama koje su u imotski govor ušle dok je područje Imotske krajine bilo pod vlašću Mletačke Republike i Osmanskoga Carstva. Posuđenice u proučavanoj dramskoj adaptaciji najčešće upotrebljavaju stanovnici Imotskoga koji nisu hrvatske nacionalnosti, stoga su talijanizmi u najvećem broju prisutni u govoru likova talijanskoga podrijetla poput obitelji Kolumbo. Primjerice, Anita Kolumbo upotrebljava riječ „kvarat“

115 Budući da je u radu analiziran hrvatski prijevod Shakespeareove drame *Vesele žene windsorske*, a ne izvornik koji je pisan na engleskome jeziku, u ovome će se poglavlju analizirati samo jezična obilježja Marasove adaptacije navedene komedije kako bi se pružio vjeran prikaz jezičnih značajki teksta.

(Maras, 2010, 20) za četvrt, „grez“ (Maras, 2010, 20) za sirov, „beštimiti“ (Maras, 2010, 20) za psovati, „šporko“ (Maras, 2010, 20) za prljavo, „išen-pjavati“ (Maras, 2010, 20) za izluđivati, „bjankarija“ (Maras, 2010, 43) za posteljину, „vižitavati“ (Maras, 2010, 63) za posjetiti, „štufati se“ (Maras, 2010, 41) za zasititi se, „lapis“ (Maras, 2010, 56) za olovku, dok njezin suprug Mario Kolumbo koristi riječi kao što su „frontin“ (Maras, 2010, 23) za štitnik protiv sunca, „šakretno“ (Maras, 2010, 24) za povjerljivo, „baul“ (Maras, 2010, 31) za kovčeg, „bukara“ (Maras, 2010, 39) za drvenu čašu, „lancun“ (Maras, 2010, 53) za plahu, „grdelin“ (Maras, 2010, 58) za češljuga i „šoldi“ (Maras, 2010, 74) za novac. Talijanizme uvelike koriste i dramske osobe podrijetlom iz Primorja poput fra Celestina, što potvrđuje da se tradicija jezičnoga posuđivanja iz talijanskoga jezika ukorijenila na prostoru cijele hrvatske obale. Shodno tome, u vokabularu primorskoga svećenika uočava se riječ „šjor“ (Maras, 2010, 4) za gospodina, „šinjora“ (Maras, 2010, 5) za gospođu, „barufa“ (Maras, 2010, 5) za svađu, „škafetin“ (Maras, 2010, 5) za ladicu, „pržun“ (Maras, 2010, 7) za zatvor, „aten-to“ (Maras, 2010, 9) za pozorno, „kapac“ (Maras, 2010, 9) za sposoban, „dota“ (Maras, 2010, 10) za miraz, „vižitavati“ (Maras, 2010, 16) za posjetiti, „brigante“ (Maras, 2010, 34) za razbojnika, „cukun“ (Maras, 2010, 35) za neinteligentnu osobu, „pacijenca“ (Maras, 2010, 35) za strpljenje, „tratorija“ (Maras, 2010, 36) za krčmu, „šempija“ (Maras, 2010, 36) za lakomislenu osobu, „đelozan“ (Maras, 2010, 44) za ljubomorana, „kamarā“ (Maras, 2010, 45) za sobu, „kantunal“ (Maras, 2010, 45) za noćni ormarić, „buža“ (Maras, 2010, 45) za rupu ili otvor, „maskerata“ (Maras, 2010, 63) za povorku maskiranih ljudi, „barekinada“ (Maras, 2010, 63) za smicalicu, i dr.

Navedeni jezični primjeri potkrepljuju činjenicu da je Imotski bio sjecište brojnih nacionalnih utjecaja, a dugu povijest jezičnoga posuđivanja na ovome području potvrđuje i zastupljenost turskoga leksika u imotskome govoru. Turcizmi su najprisutniji u jeziku likova turskoga podrijetla poput obitelji Hadum pa tako Mile Hadum upotrebljava riječi kao što su „đakonija“ (Maras, 2010, 9) za ukusnu hranu, „bolan“ (Maras, 2010, 11) za prijatelja, „bezbeli“ (Maras, 2010, 45) za sigurno, „sevap“ (Maras, 2010, 35) za dobro djelo, „gungula“ (Maras, 2010, 22) za metež, „đoja“ (Maras, 2010, 23) za tobože, liječnika Visintina naziva „hećime“ (Maras, 2010, 32), koristi izraz „zemanile“ (Maras, 2010, 32) za nekada, „jaran“ (Maras, 2010, 61) za prijatelja te „muštuluk“ (Maras, 2010, 73) za dobru vijest.

Jezične jedinice preuzete iz turskoga jezika prisutne su i u govoru Nadije Hadum, u čijem se leksiku pronalaze riječi poput „belaj“ (Maras, 2010, 19) za nesreću, „behar“ (Maras, 2010, 19) za cvijet, „šejtan“ (Maras, 2010, 19) za vraga, „đuvegija“ (Maras, 2010, 19) za mladoženju, „đuturum“ (Maras, 2010, 19) za onemoćalu stariju osobu, „divanijo“ (Maras, 2010, 19) za razgovarao, „insan“ (Maras, 2010, 19) za čovjeka, „ašikovanje“ (Maras, 2010, 21) za udvaranje, „telal“ (Maras, 2010, 22) za glasnika, „vakat“ (Maras, 2010, 55) za vrijeme te „berićetan“ (Maras, 2010, 75) za sretan. Čak i dramski likovi koji nisu turskoga podrijetla učestalo koriste turcizme, poput Zvrke koja upotrebljava imenicu „sindžir“ (Maras, 2010, 67) za okove i glagol *begenisati*. Naime, kada pokušava uvjeriti doktora Visintina da ga Jasmina Hadum uistinu voli, ona kaže da ga djevojka „iskreno begena“ (Maras, 2010, 18). Pištola također upotrebljava termin „vakat“ (Maras, 2010, 21) za vrijeme, a krčmar Tramuntana koristi riječ „veresija“ (Maras, 2010, 63) za kupovanje na temelju povjerenja i bez plaćanja.

Komedija kao dramska vrsta predstavlja plodno tlo za istraživanje govora nekoga naroda budući da ju karakterizira upotreba razgovornoga jezika, nasuprot tragediji koja je pisana uzvišenim jezikom i stilom: „Tematski je komedija bliža svakodnevnom, banalnom i uobičajenom no što je to tragedija, a to znači da ona i upotrebljava izraze iz svakodnevnog života“ (Solar, 1977, 192). U komadu *Vesele žene imotske* također se koristi kolokvijalni jezik koji obiluje frazemima karakterističnim za Marasovo podneblje, a kojima se izriču aluzije na svakodnevnicu Dalmatinske zagore dvadesetoga stoljeća. Kao što je prethodno napomenuto, jezik drame uvelike svjedoči o turskome utjecaju na ovome geografskom području, što je razvidno iz frazema „za nevolju i Turčine kume“ (Maras, 2010, 16) kojega Zvrka izgovara kada ju fra Celestin moli da posreduje u sklapanju braka između Markana Koštradine i Jasmine Hadum. Ovaj se izraz upotrebljava kako bi se označila radnja koja se nerado izvršava, a donosi uvid u imotske narodne običaje poput šišanoga ili striganoga kumstva koje se sklapalo u mješovitim društvima između pripadnika različitih etničkih skupina u cilju postizanja stabilnosti: „Šišano ili strigano kumstvo posebna je vrsta kumstva koja nastaje pri prvom šišanju djeteta. (...) U etnički i vjerski mješovitim krajevima šišano kumstvo sklapalo se i između pripadnika različitih etničkih i vjerskih skupina pa je imalo važnu ulogu za uspostavljanje društvene stabilnosti među njima“ (Hrvatska enciklopedija LZMK). Iz teksta se ujedno mogu izdvojiti brojni izrazi koji svjedoče o

razdoblju kada je teritorij Imotske krajine bio pod mletačkom vlašću, a jedan od njih je i referenca na kartašku igru trešete. Naime, kada nakon razgovara sa svojim nećakom Privaga želi naglasiti kako se njih dvojica ne razumiju, upotrebljava izraz „ja u kupe, on u baštune“ (Maras, 2010, 9). Osim što se iz rečene fraze saznaje da nećak nije u stanju shvatiti ujakove riječi, ona izrijeком razotkriva i kulturne utjecaje u Imotskome. Kupe, baštuni, dinari i špade nazivi su za boje u talijanskim kartama koje se koriste za igranje kartaških igara na području Dalmacije, kao što su u Marasovu tekstu nerijetko spominjane „trešete“ (Maras, 2010, 18). Osim što svakodnevni govor Imočana otkriva ukorijenjenost talijanske i turske tradicije na jugu Hrvatske, jezik drame upućuje na bogatstvo lokalnoga folklora. Primjerice, Pištola upućuje fra Celestinu repliku „ne bi se prid tobom ispovidijo za Trokulovu mlinicu“ (Maras, 2010, 34) kako bi izrekao da župnik nije osoba od povjerenja, dok Hadum govori Kolumbu „ja ne bi želijo taku boleštinu za sve Gavanovo blago“ (Maras, 2010, 45) kada nastoji opisati Kolumbovu pretjeranu ljubomoru prema supruzi. Naime, Trokulova mlinica i Gavanovo blago u Imotskome su sinonim za iznimno bogatstvo pa tako oba frazema imaju jednako značenje – njima govornici nastoje iskazati da ne bi učinili neku radnju ni pod kojim uvjetima, čak i kada bi iz te radnje mogla proizići velika materijalna korist. Ustaljenost navedenih dvaju izraza u svakodnevnome govoru Imočana svjedoči o činjenici da su Trokulovi i Gavan dio kulturne baštine autorova podneblja. Braća Remigio i Fabijan Truccolo, čije je prezime u Imotskome preinačeno u Trokulo, povezuju se s počecima industrijalizacije ovoga gradića koji datiraju u rano dvadeseto stoljeće. Dva su brata izgradila takozvanu Trokulovu mlinicu namijenjenu proizvodnji krovnih crijepova iz koje se razvila prva tvornica u gradu, a navedeni pogon zapošljavao je velik broj radnika iz cijele Imotske krajine i donosio značajan profit. S druge strane, čuveni je Gavan dio imotske narodne predaje, poznat po bogatstvu kojega je posjedovao i pohlepi koja ga je karakterizirala, a uz njegovo se ime veže legenda o Modrome jezeru prema kojoj je ova krška jama navodno nastala na području nekadašnjih Gavanovih dvora.

Kontekstualizacija dramskih tekstova

Premda se svaka adaptacija ugleda na postojeći predložak, ona je, baš kao i izvornik, uvelike određena kontekstom – mjestom i vremenom nastanka.

Prema Hutcheon, „ni proizvod, ni proces adaptacije ne postoje u vakuumu: svi oni imaju kontekst – vrijeme i mjesto, društvo i kulturu“ (2006, xvi). Tako se čitanjem Shakespeareove komedije dobiva uvid u englesku političku hijerarhiju prema kojoj se na čelu monarhije nalazi kralj ili kraljica kao tijelo s najvećom ovlašću. Većinu Shakespeareova života prijestolje je pripadalo kraljici Elizabeti I. koja je gotovo neograničenom moći vladala Engleskom četrdeset i pet godina kao posljednja vladarica dinastije Tudor, a zbog političke cenzure izravno referiranje na englesku prijestolonasljednicu nije bilo dopušteno u elizabetinskome kazalištu. U dramskome se tekstu stoga uočava da se Pličina odlučuje „potužiti kralju“ (Shakespeare, 2007, 666) nakon što ne uspije samostalno razriješiti spor s Falstaffom, iako je u vrijeme nastanka teksta englesko prijestolje pripadalo Elizabeti I. Pored toga što potvrđuje postojanje cenzure u engleskome renesansnom kazalištu, prethodni citat iz Shakespeareove komedije upućuje na takozvani postupak arbitraže koji je kraljica provodila u cilju razrješavanja nesuglasica između suprotstavljenih stranki. Iščitavanjem teksta sukladno se saznaje da je tijekom Elizabetine vladavine u zemlji djelovalo Kraljevsko tajno vijeće (Privy Council) kao savjetodavno tijelo u kraljičinoj službi zaduženo za rješavanje spomenutih sporova: „Kraljevsko tajno vijeće obnašalo je funkciju neformalnoga suda. Imalo je ovlasti koristiti se mučenjem ljudi u svrhu dobivanja potrebnih informacija“ (Simpson, 2001, 10). Tako se iz dijaloga župnika Evansa i Pličine nadalje razaznaje da se potonji namjerava obratiti spomenutom Vijeću zbog uvrede časti koju mu je nanio Falstaff: „O tomu će čuti Vijeće; to je ustanak“ (Shakespeare, 2007, 663). Kraljevsko tajno vijeće činila je omanja grupa kraljičinih povjerenika biranih iz redova plemstva, među kojima su nerijetko bili i dvorjani. Dolazak na engleski dvor zahtijevao je ispunjenje niza preduvjeta, stoga su mladići koji su dospijevali u Elizabetinu dvorsku službu morali biti odjeveni u skladu s kraljičnim zahtjevima, posjedovati iznimno visoke intelektualne sposobnosti, poznavati glazbu i poeziju, posjedovati razboritost i obrazovanje te poštivati dvorsku etiketu (Williams, 1974, 21). Posljedično, muškarci koji su postajali kraljičini dvorjani imali su visok status u elizabetinskome društvu, što se može naslutiti iz razgovora Hitre i Falstaffa koji je potaknut njegovim udvaranjem gospođi Ford: „Ni najbolji dvorjanin od sviju, kad je dvor prebivao u Windsoru, nikada nju nije mogao dovesti u takav škripac“ (Shakespeare, 2007, 702).

Hutcheon tvrdi da svaki proces adaptacije neizbježno uključuje proces transkulturacije, što znači da se premještanjem određenoga umjetničkog djela u novi kontekst, „lokalne posebnosti presađuju na novo tlo, što rezultira nečim novim i hibridnim“ (Hutcheon, 2006, 150). Budući da „kontekst uvjetuje značenje“ (Hutcheon, 2006, 145), smještanje radnje Shakespeareove komedije u Hrvatsku s početka dvadesetoga stoljeća, više od tri stoljeća nakon što je izvornik napisan, rezultiralo je promjenama u značenju drame. Čitanjem drame *Vesele žene imotske* saznaje se da su početkom dvadesetoga stoljeća Kraljevina Dalmacija, Hrvatska i Slavonija bile dijelom Austro-Ugarske Monarhije sukladno nagodbi sklopljenoj 1867. te da je hrvatskim narodom vladao kralj, što potvrđuje Matanova rečenica „Unda, meštre Privaga, čujem da ćeš me tužit kralju i državi, olrajt?“ (Maras, 2010, 6). Naime, radnja drame odvija se uoči Prvoga svjetskog rata, a „hrvatske zemlje dočekale su rat u sastavu Austro-Ugarske Monarhije“ (Đukić, Pavelić i Šaur, 2015, 81) vođene kraljem Franjom Josipom I. Osim političke razdijeljenosti, Marasova drama prikazuje i podjelu hrvatskoga društva tijekom dvadesetoga stoljeća koja je uslijedila kao posljedica prve i druge industrijske revolucije te zamjene manufakturne proizvodnje industrijskom proizvodnjom. Industrijska revolucija dovela je do razvoja tvornica i pojave novoga društvenog sloja, proizvođača: „Hrvatska je bila jedno od gospodarski najzaostalijih područja Austro-Ugarske Monarhije, kaskajući za industrijskim razvojem austrijskih i ugarskih zemalja“, premda „krajem 19. stoljeća došlo je i do brojnih pomaka“ (Đukić i sur., 2015, 83-84). Dijalog Zvrke i Matana upućuje na društvene promjene koje su proizišle iz industrijalizacije, pa kada nastoji objasniti Matanu kako su se gospođi Kolumbo udvarali muškarci koji su pripadali svim društvenim slojevima, Zvrka govori: „Bilo je u Imockom i bogataša i plemića, u svili i kadifi, slatko namirisani, sa svojim kočijam, i nikad nju niko nije dovejo u taki škripavac ko ti. A slali, Bože moj – kočija za kočijom, pismo za pismom, dar za darom – smantali bi pamet svake žene, ali od nje ništa, ni da namigne okom. Ni kad je bila u Zagrebu, sve sami grofovi, i generali, i fabrikanti...“ (Maras, 2010, 26).

Iz navedenoga proizlazi da se analizirani dramski tekstovi mogu iščitavati iz dvije vizure: fikcionalne i faktografske. Shakespeareova se komedija *Vesele žene windsorske* prema tome može tumačiti kao fikcionalna priča o spletkama renesansnoga viteza Falstaffa i windsorskih građana, ali i kao vrijedna građa za proučavanje engleskoga života šesnaestoga stoljeća.

Teoretičarka adaptacije Linda Hutcheon razlog tome vidi u prirodi procesa stvaranja koji je nerijetko motiviran osobnim čimbenicima, zbog čega književni tekst postaje zrcalo miljea u kojemu pisac djeluje. Prema Hutcheon, „konteksti stvaranja i recepcije su materijalni, javni i ekonomski, kao i kulturni, osobni i estetski. To objašnjava zašto, čak i u današnjemu globaliziranom svijetu, velike promjene u kontekstu priče – primjerice, u nacionalnome okruženju ili razdoblju – mogu znatno promijeniti način na se transponirana priča tumači, ideološki i doslovno“ (2006, 28). Faktografska narav komedije *Vesele žene windsorske* najjasnije se ogleda u nazivima lokalitetima s područja Engleske koji prožimaju tekst, pretvarajući tako Shakespeareov dramski komad u svojevrstan zemljovid engleskoga podneblja šesnaestoga stoljeća. Primjerice, kada nastoji objasniti velečasnome koliko ga je Falstaff uvrijedio, Pličina ističe da je uvreda bila toliko velika da će se morati obratiti sudu Zvezdane dvorane: „Velečasni Hugo, nemojte me od toga odvrćati; ja ću od toga napraviti slučaj za Zvezdanu dvoranu“ (Shakespeare, 2007, 661). Riječ je, naime, o dvorani unutar londonske Westminsterske palače koja je bila sjedište engleskoga suda, a koja je naziv dobila prema stropu optočenome pozlaćenim zvijezdama. Suci Zvezdane dvorane bili su članovi Kraljevskoga vijeća zloglasni po tajnovitosti svojega djelovanja, surovome tretmanu optuženika i zloupotrebljavanju moći, zbog čega je sud naposljetku ukinut 1641., premda se njegovo ime nastavilo upotrebljavati kao sinonim za uskratu pravde (Cheyney, 1913, 727). U drami se spominju i druge lokacije koje su obilježile svakodnevicu engleskih građana šesnaestoga stoljeća poput ulice Poultry, sjedišta jednoga od mnogih zatvora u Londonu koji su u Engleskoj Elizabete I. služili kao sredstvo održavanja društvene stabilnosti. Nakon što gospođa Ford optuži Falstaffa da voli gospođu Page dok se istovremeno udvara njoj, Falstaff negira tu činjenicu referirajući se na spomenuti Poultry Counter: „Mogla bi isto tako reći da se volim šetati pokraj Counterskih vrata, koja su mi jednako mrska kao zapah vapnenice“ (Shakespeare, 2007, 730). Uz navedenu repliku stoji navodi da je Counter bio „zatvor za dužnike“, a „tadašnji su zatvori bili zloglasni po smradu koji se iz njih širio“ (Shakespeare, 2007, 730). O zastupljenosti kriminala u elizabetinskoj Engleskoj ujedno svjedoči Falstaffova replika upućena Pištolju iz koje se iščitava da je spomenuti Falstaffov pratitelj kradljivac i da je zbog njega slavni vitez izgubio društveni ugled: „Odlazi – kratak nožić i gužva! – u svoje vlastelinstvo Pickthatch, odlazi!“ (Shakespeare, 2007, 700). Pickthatch je,

naime, ozloglašena četvrt koja je nekada postojala u Londonu, poznata kao sjedište mnogobrojnih javnih kuća, ali i drugih kriminalnih radnji kao što su učestale krađe.

Okosnicu Marasove drame *Vesele žene imotske* također čini topos zavičaja. Objašnjenje za autorovo poznavanje topografije Imotske krajine leži u činjenici da je autor rođen u Studencima kraj Imotskoga. Prema Hutcheon, „suvremeni događaji ili dominantne slike uvjetuju našu percepciju i interpretaciju, kao što je slučaj i sa adaptatorom“ (2006, 150). Premda je drama *Vesele žene imotske* fikcionalne naravi, mjesto radnje ove drame temelji se na faktografskoj građi pa se iz teksta mogu iščitati brojne kulturne i prirodne znamenitosti kojima obiluje Imotska krajina. Mate Maras u drami *Vesele žene imotske* jasno oslikava zavičaj Imotske krajine navodeći u tekstu mjesta kao što su Vinjani (Maras, 2010, 57), Modro jezero (Maras, 2010, 34), Crveno jezero koje se javlja pod nazivom „Crljeno jezero“ (Maras, 2010, 19), rijeka Vrljika (Maras, 2010, 50), Perinuša (Maras, 2010, 19), i dr. Jednako tako, mjesto radnje sedmoga prizora prvoga dijela drame je „Turska kula iznad Imotskoga“ (Maras, 2010, 34) ili Topana, tvrđava koja „spada u red najznačajnijih srednjovjekovnih utvrđenja unutrašnjeg dijela Dalmacije“ (Bezić, 1983, 207). Drama *Vesele žene imotske* također pruža uvid u običaje Imočana i njihovu svakodnevicu. U tekstu se nerijetko spominje poznati imotski Pazar na kojemu se stoljećima trgovalo srijedom. Naime, u Marasovoj se adaptaciji gospođa Hadum referira na imotsku tradiciju trgovanja kada smišlja plan kako će se osvetiti Matanu: „Kad se dozna istina, mi ćemo se svi pokazat, svrnit vukodlaku roge i rugat mu se sve do Pazara. Sutra je srijeda“ (Maras, 2010, 62). Pazar je za Imočane imao važnost još od vremena kada su Turci i Mlečani vladali ovim prostorom: „Još za vrijeme Turaka i Mlečana trguju Imočani medom, voskom i kožom, a naročito je važna trgovina drvom, mašču, žitom, građom. (...) Tradicionalni pazar je oslon imotske trgovačke funkcije, a održava se svake srijede“ (Ujević, 1956, 80). U drami se spominju i druga značajna mjesta u Imotskome poput duhanske stanice Dogane. Tako u sceni kada fra Celestin moli Pištolu da pronađe doktora Visintina, Pištola govori da ga je tražio „od Pazara do Modrog jezera, pa doli do crkve i sve do Dogane“ (Maras, 2010, 34). Proizvodnja duhana u Imotskome razvija se dolaskom austrijske vlasti na ovo područje, točnije 1885. kada bečki financijski savjetnik Sperk dolazi u Imotsku krajinu radi sadnje duhana na ovome području. Razvoj nove gospodarske grane mijenja život Imočana

koji su dotad živjeli od zemljoradnje. Budući da je ovaj posao bio finansijski isplativ, uskoro su se počele graditi zgrade namijenjene isključivo za skladištenje duhana poput Dogane (Čular, 2013, 6).

Zaključak

Analiza likova, jezika i društveno-političkoga konteksta zavičajnoga igrokaza *Vesele žene imotske* (2010) Mate Marasa, adaptacije elizabetinskoga klasika *Vesele žene windsorske* (1602) dramatičara Williama Shakespearea, dovodi do zaključka da dva teksta čine dva samosvojna umjetnička djela. Premda je već u naslovu Marasove adaptacije razvidno da dramski pisac navodi Shakespearea kao uzor u pisanju vlastite drame, autor pokazuje originalnost u oblikovanju svojega djela, čineći svoj dramski tekst zrcalom miljea u kojemu je rođen i odrastao. Maras se u drami *Vesele žene imotske* odlučuje za drugačiji regionalni kontekst od Shakespearea pa razlike između izvornika i adaptacije proizlaze iz osobitosti zavičaja u kojemu su drame nastajale. Shakespeareova drama smještena je u elizabetinsku Englesku, dok se radnja Marasove drame odvija u Hrvatskoj pogođenoj Prvim svjetskim ratom. Razlika u vladajućem svjetonazoru i ideologiji ove dvije vremenske epohe odrazila se i na način na koji su autori oblikovali dvije drame. Likovi su tipični za kulturno podneblje u kojemu su dramski pisci stvarali, stoga su imena i obilježja dramskih osoba, ali i prikaz međuljudskih odnosa karakteristični za područje Windsora, odnosno Imotskoga. Jezik odražava posebnosti Shakespeareova i Marasova okruženja pa tako Maras u drami *Vesele žene imotske* vjerno oslikava govor Imotske krajine upotrebljavajući štokavski dijalekt pomiješan s elementima čakavskoga dijalekta. Jezik upućuje i na političke utjecaje na prostoru Imotskoga, stoga govor likova obiluje turcizmima i talijanizmima. Analiza dvaju tekstova pokazuje da je adaptacija neizbježno uronjena u kontekst stvaranja, pružajući tako uvid u političko stanje neke države, društvene odnose i kulturne običaje nekoga naroda. Čitanje Shakespeareova i Marasova igrokaza pruža uvid u političku hijerarhiju elizabetinske Engleske i ratom pogođene Hrvatske, kao i topografiju te kulturnu baštinu ovih zemalja. Iz navedenoga proizlazi da su Shakespeareova i Marasova drama dva jednakovrijedna originalna umjetnička djela sa svojim posebnostima, premda obrađuju jednaku temu.

Literatura

- Batušić, N. (1973). Pučki igrokazi XIX. stoljeća. U: N. Batušić (ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 36 (str. 5-31). Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Bezić, B. (1983). Imotska tvrđava Topana. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 23(1), 207-228.
- Brennan, G. E. (1994). The Cheese and the Welsh: Foreigners in Elizabethan Literature. *Renaissance Studies* 8(1), 40–64.
- Cheyney, E. P. (1913). The Court of Star Chamber. *The American Historical Review* 18(4), 727-750.
- Čular, B. (2013). *Dogana – Imotski*. Split: Fakultet građevinarstva, arhitekture i geodezije Sveučilišta u Splitu. Diplomski rad.
- Đukić, F., Pavelić, M. i Šaur, S. (2015). Hrvatska u Prvom svjetskom ratu – Bojišta, stradanja, društvo. *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti*, 7(7), 81-86.
- Elliot, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoenselaars, A. J. (1992). *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558-1642*. Cranbury: Associated University Press.
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34614>, 10. travnja 2022.
- Hunt, M. (2008). 'Gentleness' and Social Class in The Merry Wives of Windsor. *Comparative Drama*, 42(4), 409–432.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaption*. New York: Routledge.
- Lukežić, I. (2003). Čakavsko u štokavskome govoru Imotske krajine. *Čakavska rič*, 31(1-2), 5-25.
- Maras, M. (2010). *Vesele žene imotske*. Zagreb: Naklada Pelag.
- Maras, M. (2007). Uvod. M. Maras (ur.), *Vesele žene windsorske, Komedije / William Shakespeare* (str. 658). Zagreb: Matica hrvatska.
- Matković, P. (2017). *Stanovništvo Zagvozda od sredine XVIII. stoljeća do početka I. svjetskoga rata*. Split: Redak.
- Owen, G. i Cahill, D. (2017). The Acts of Union 1536-43—Not Quite the End of the Road for Welsh Law?. U: C. Andrews, H. Newton, J. Shack i J. Wolf (ur.), *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* (str. 217–250). Cambridge, MA: Harvard University.

- Prosperov Novak, S. (2007). Zadarski Falstaff iz 1575. *Croatica et Slavica Iadertina*, 3(3), 191-198.
- Shakespeare, W. (2007). Vesele žene windsorske. U: M. Maras (ur.), *Komedije / William Shakespeare* (str. 657-789). Zagreb: Matica hrvatska.
- Simpson, W. (2001). *The Reign of Elizabeth*. Oxford: Heinemann Educational Publishers.
- Solar, M. (1977). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. U: R. Stam i A. Raengo (ur.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (str. 1-52). Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Ujević, A. (1956). Imotski – prilog poznavanju uloge naselja. *Hrvatski geografski glasnik*, 18(1), 71-87.
- Williams, N. (1974). *All the Queen's Men: Elizabeth I and Her Courtiers*. London: Sphere Books.

THE POWER OF CULTURAL CONTEXT: MARAS' ADAPTATION OF *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* OR SHAKESPEARE IN IMOTSKI

Abstract

The paper studies the process of adapting a source play into a new play on the example of popular theatre plays *The Merry Wives of Windsor* (1602) by William Shakespeare and *The Merry Wives of Imotski* (2010) by Mate Maras. Since the two plays originated from two politically, socially and culturally different backgrounds, one from the Elizabethan England, and the other from the twenty-first century Croatia, the paper studies how the milieu in which the author creates influences the creation of a text. Despite setting the play in Croatia at the dawn of the modern age, Maras maintained the basic idea of Shakespeare's text, but also adapted numerous elements of the play to the new context. The characters in the play are regionally specific, they speak a dialect characteristic of Imotski, and the play abounds in depictions of cultural customs of Imotski. The paper relies on Linda Hutcheon's theoretical reflections to prove that adaptation is always determined by the context of its creation and therefore provides insight into the history of a certain country, as well as social relations and customs of a particular nation. The paper reaches a conclusion that, although Maras refers to Shakespeare as an inspiration for his text, the two plays represent two different works of art in terms of social, political and cultural context, as well as characters and language.

Keywords: adaptation, Mate Maras, *The Merry Wives of Imotski*, *The Merry Wives of Windsor*, William Shakespeare