

Христина Љ. Аксентијевић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

АЛТЕРНАТИВНИ ТЕАТАР КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ И ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА ШЕКСПИРОВЕ КОМЕДИЈЕ *КОМЕДИЈА ЗАБУНА, УКРОЋЕНА ГОРОПАД И БУРА*

Сажетак: Рад се бави испитивањем релација између италијанске комедиографске традиције и Шекспировог дела, са посебним освртом на драме *Комедија забуна*, *Укроћена горопад* и *Бура* и њихову везу са алтернативним театром комедије дел арте. Позориште дел арте, као вид алтернативног италијанског театролошког феномена, на ренесансну и барокну позорницу изводи комплексан сценски организам, чије претече обухватају фрагменте и форме најразноврснијих извора комичке традиције. Преузети обрасци, у споју са аутентичним печатом италијанске ренесансне културе и уметничког живота, на сцени отелотворују функционалност новог типа, посебну позоришну естетику и театролошки феномен који уздрмава темеље комичке традиције до данас. Основно теоријско утемељење рада заснива се на методологијама чији је научни фокус примарно оријентисан ка културолошким и књижевно-историјским аспектима истраживања. Циљ рада је истраживање књижевне и уметничке егзистенције жанра комедије дел арте у контексту Шекспировог стваралаштва, односно у домену његовог комедиографског рада.

Кључне речи: комедија дел арте, алтернативни театар, Шекспир, ренесанса, драма.

1. Увод

Комедија дел арте, у театролошкој литератури названа још *импровизованом комедијом*, снажно обележава европску позоришну сцену 16, 17. и 18. века, егзистирајући као вид алтернативног италијанског театролошког феномена. Фундирање и учвршћивање ове комедије до статуса самосвојног, комплексног сценског организма прелази свој пут од обнове пучких лакрдијашких и приказивачких форми, преко реконструкције традиције импровизованих комичних фрагмената из прошлости, до њиховог плодотворног споја са новом комедиографском традицијом, дубоко интегрисаном у живот и дух 16. века у Италији. Са порастом интересовања енглеске јавности за драмску уметност у току 16. века и све чешћим појавама професионалних глумаца, италијанске комедијашке дружине у доба свог процвата, обилазе и Енглеску, оснажују тада још увек расуте елементе енглеске драмске традиције. Распрострањеност театра дел арте и његови дometи који обухватају читав европски простор, као

и улога које ово позориште има у процесу формирања целокупне европске књижевно-уметничке сцене шеснаестог и седамнаестог века, нужно намећу сагледавања релације италијанске ренесансне комичне традиције и Шекспирове драматургије. Реформишући укус тадашње културне јавности, комедија дел арте уводи једну другачију позоришну праксу, која непорециво проналази своје место у стваралачком опусу највећег ренесансног драмског писца. Наслеђе комедије дел арте у Шекспировом стваралачком поступку биће истражено у драмама *Комедија забуна*, *Укроћена горонад* и *Бура*. Водећи се методолошким проучавањима чији је научни фокус примарно оријентисан ка културолошким и књижевно-историјским аспектима истраживања, тема доноси нове увиде у сагледавању књижевне и уметничке егзистенције жанра комедије дел арте у контексту Шекспировог стваралаштва, односно у домену његовог комедиографског рада.

2. Комедија дел арте као вид алтернативног позоришног феномена

Алтернативност као својство комедије дел арте сагледаћемо најпре на подлози традиције импровизованих, пучких драмских форми, под чијим уметничким утицајем ова комедија настаје; потом, као својство отклона од доминације озбиљних књижевних жанрова и тендециозно дидактичних садржаја ренесансне италијанске драме 16. века и, најзад, као драмску форму ослобођену ауторске драматургије и окренуту свим друштвеним слојевима, што је у супротности са тадашњом званичном комедиографском праксом, претежно намењеном ужем, образованом кругу друштва¹. Као таква, она је италијанској културној јавности понудила авангардну драмску форму, уобличену као вид народног, импровизованог театра, независног од комада рађених под окриљем тадашње власти.

Комичне форме се од свог зачетка суочавају са деградативним, фрагментарним статусом, о чему сведочи њихов првобитни положај у антици, који се потом на сличан начин изнова понавља у свим наредним раздобљима. Док су трагедије настајале од оних који су заснивали дитирамб, прве комичке драме настају од импровизованих фаличких песама у веселим поворкама на Дионисовим светковинама (Harvurd, 1998: 68). Осим стандардног пира са већ познатом функцијом светковања, други битни елементи *komosa* били су везани за слободу говора, односно сатиру на рачун друштвено омражених личности,

¹ Наслеђе ерудитне комедије (првобитно саздане на подлози Плаутових драмских комада) Бенедето Кроче види у типским ликовима хвалисавог војника (*Bravo* и *Kapitano* у комедији дел арте), заљубљених стараца (*comicus senex*) (*Pantalone* или *Graciano*) и парова љубавника (*Innamorati*) (према Rnjak, 1995: 9). Кроче потцртава подударности ових комедија, истичући професионализам/аматеризам глумца као главно дистинктивно обележје, али одбацује тезу о настанку комедије дел арте популаризацијом комедије ерудите, залажући се за њену самосвојност и самосталност форме настале преваходно из друштвених побуда италијанске стварности 16. века.

што је форму комедије довело у непосредну везу са политичким контекстом. Радикалном променом политичке ситуације у Атини, садржаји античке комедије преусмеравају свој тематски фокус на неке од уобичајених, вечних тема – догађаје из свакодневног живота, сексуалне, љубавне или новчане интриге и сл. (1998: 79).² Иако импровизација као база драмске уметности слаби појавом драмског писца, у комедији се одржала и продуковала низ различитих импровизованих сценских форми: једну врсту фарсе коју су глумци изводили под називом *флијакс* што је значило „оговараче” (1998: 83), *римску ателану*, која се изводила још у Јувеналово доба, *тогату* која је приказивала ликове римских грађана и *мим* који се задржао у сценској лакрдијашкој традицији дуго након његове појаве. Неколико векова касније, појединац у друштву, а самим тим и у позоришту, постаје све важнији, што је у садржинском смислу резултовало одвајањем комедије од божанског аспекта и све учесталијим кретањем ка обичном човеку, погрешивом и овоземаљском (1998: 82).

Традиција импровизованих комедија које су Римљани изводили претпостављала је неку врсту путујуће позоришне трупе, која је своје комаде изводила у привременим сценским поставкама, путујући по земљи и глумећи на аматерским, импровизованим сценама у градовима: „Играли су на јавним играма и светковинама, пет или шест мушкараца и свирач на флаути, постављајући своју привремену сцену и пружајући публици оно што је желела: комедије (...)” (1998: 85). Иако је у време хришћанског продора мим одбачен и забрањен због ласцивне и вулгарне садржине, као комична импровизована форма успео је да се одржи до краја антике. Забрана приказивања, коју око 526. године пре н. е. изриче цар Јустинијан, доноси различита тумачења његовог даљег развојног тока: по једној теорији, мим се на средњовековном Западу губи у потпуности, док се, према другим хипотезама, његови извођачи претварају у путујуће дружине „жонглера”, чији ће мим пружити уметнички предлог за постанак праве импровизоване комедије, *комедије дел арте* (Budimir, Flašar, 1991: 178–179).

Парадоксално ситуацији с почетка овог историјског раздобља, средњи век је маргиналним комичним перформансима оживео позоришну делатност и вратио је у оквире свакодневног живота друштвене заједнице. Када су средњовековне драмске форме коначно изашле на улице, прожели су их обичан језик, вулгарни хумор и народна маштовитост, иницирајући поново потребу за лутајућим световним позориштем: „Pozorišna zabava predstavlja večnu potrebu: ona je opstala u najgrubljem obliku po ulicama Evrope (...) Žongleri, akrobate, minstrel i trubaduri putovali su od grada do grada pružajući ono što bi se moglo opisati kao ulični cirkus” (Harvud, 1998: 124). Жонглер, како истиче Марио Аполонио, јунак фрагментарне комичне културе, који на карикатуралан, плебејски ниво спушта извештаченост и испразност дворске литературе, „чува последњу клицу уметничког живота”, тражећи плодније поднебље на којем ће коначно проклијати” (Apollonio, 1985: 22). Као резултат вертикалног интеркултурног

² Менандрове драме биле су први пример комедија које приказују обичне, свакодневне животне ситуације и заједно са Аристофановим и неким Теофрастовим делима остају круцијалне тачке древне грчке комедије.

трагања (Jovićević, Vujanović, 2006: 228) за сценским облицима импровизације преосталим из претходних времена, претпоставке о пореклу и настанку комедије дел арте и данас остају неразрешене.

Покушај семантизације општеприхваћеног термина *комедија дел арте* изазвао је бројне полемике у стручној литератури, посебно у погледу дефинисања општих одлика и специфичности ове врсте драме, будући да сваки од поменутих назива истиче једну од битних карактеристика овог позоришног феномена. Ми ћемо се задржати само на оним терминима чија значења упућују на аспекте комедије који су примарно везани за својство алтернативности.

Термин *commedia all'improvviso* својим значењем упућује на једну од темељних, круцијалних карактеристика комедије дел арте – импровизацију. Њоме су се служили глумци који текстове својих улога нису учили напамет, по унапред задатом тексту неког драмског писца, већ су делимично импровизовали реплике, уз познавање општег тока целине радње и свест о коучесницима у представи. Како је била играна за народ и према томе, народна, литература помиње и назив *popolare*, који је такође функционисао и као дистинктивно својство ове народне комедије, доступне ширим народним масама, наспрам учене, комедије хуманиста, која је искључиво била намењена ужем кругу образованог слоја становништва, односно припадницима високог друштва (Rnjak, 1995: 6). Њена каснија инфилтрација у дворску средину била је успешна, иако је до краја задржала своје пучке одлике и отвореност ка свим слојевима друштвене структуре. Као комедија рађена *a soggetto*, по сижеу, садржају приче, који као подсетник служи глумцима на сцени, комедија дел арте добија још једно име, истичући разлику између приказивања комедије дел арте и комедије изведене на основу утврђеног текста неког драмског писца.

Осврт Фердинанда Тавианија на друштвено-културне околности које пресудно утичу на жанровско формирање и појаву импровизоване комедије чини срж новијих истраживачких процеса, који своје генеалогске поставке везане за комедију дел арте сагледавају у синхронијском пресеку економских и социјалних дешавања у Италији средином шеснаестог века. По објашњењу Тавианија, напуштање аматерских оквира позоришне делатности под окриљем дворова и академија, као и појава „производног”, тј. „тржишног” карактера театарских извођења (Taviani, 1982: 484), поприма амблематичне вредности позоришне револуције коју спроводи комедија дел арте. Сличног је мишљења и Ђорђо Васари, који играње представа чије се гледање наплаћује публици види као кључно обележје новог, „продајног” позоришта: „Teatar koji sebe prodaje, što ga samo izuzetno ili djelomice subvencioniraju moćni pokrovitelji (vojvode, kraljevi, akademija...), mora dakako voditi računa o ukusu i zahtjevima publike, publike koja nije više samo aristokratska, već nadasve građanska” (Machiedo, 1987: 18).

Наслеђе мимске традиције се дословно верификује као језгро комедије дел арте, а петнаести век у контексту развоја овог жанра сматра се припремним периодом (Apollonio, 1985: 30).³ Тадашња превласт дилетантизма популарних

³ Петнаести век у Италији, тзв. „век генијалних дилетаната” (1985: 31) како га у критици називају, био је у знаку процвата живота и ослобађања комуналне строгости. Уметност се окреће античком наслеђу, хуманистичком комедијом антиципира се ерудитна комедија, по

рустикалних комедија над занатски организованим позориштем дел арте промениће се доласком шеснаестог века и нове, оштрије политичке ситуације у италијанској свакодневници, у којој, коначно, комедија дел арте добија свој кодификовани облик:

„u tom vremenu, (...) u tom različitom uzdizanju lakrdijaša i spuštanju plemića do razine glumaca, u tom proširenju lakrdijaškog mima koji postaje komedijom, u tom pojednostavljenju komedije koja gubi pedantnu složenost (...), u tom začetku predstave od prigodnog prihvaćanja *lazzija* i dosjetki do sredenog djela – treba vidjeti pripravnčko razdoblje Komedije dell'Arte” (Apollonio, 1985: 55).

Комплексан театарски стил који средином 16. века у Италији развијају професионални глумци, у савременој критичкој призми виђен је као резултат продора грађанског духа у позоришне дружине 16. и 17. века и капитализације. Прилагођавајући се друштвеном укусу, а истовремено се ослобађајући чврстих естетичких доктрина, нови тип комедије комбинује и синтетизује старе, већ постојеће концепте и нове, модерне методе и симболе, творећи једну аутентичну грађу и посебан „енергични језик”, којим Тавиани дочарава аутономни изражајни код театра дел арте. У раздобљу од једног века „припреме и разраде”, она успева да изгради и усаврши посебан механизам, како би избалансирала мноштво различитих фрагмената и наслеђених форми, које са новим средствима и личним печатом спаја у посебну функционалност прилагођену специфичностима новог позоришног кључа.

Имајући у виду распрострањеност комедије дел арте и гостовања њених позоришних трупа изван италијанског простора, као и забележена извођења њихових представа на енглеском тлу, сасвим је извесно да је развијено енглеско позориште у току 16. и почетком 17. века проналазило инспирацију у репертоару сужејних, мотивских и тематских предлогака популарне италијанске позоришне продукције. Трагови те, гринблатовски речено, циркулације друштвене енергије, као и културно-уметничке размене, остају стално место савремених културолошких и новоисторичарских проучавања.

3. Утицај италијанске књижевности на Шекспирово стваралаштво

Иако критички текстови о Шекспировом делу показују увек актуелно интересовање научне егзегезе за проучавање страних традиција и утицаја заступљених у обликовању Шекспировог богатог драмског опуса, смер проучавања италијанског литерарног наслеђа у његовом делу показује немогућност прецизног чињеничног маркирања ових уметничких веза. Многи културолош-

чијем ће драмском предлошку настати део поезике комедије дел арте. Лакрдијашки мимови су маргинализовани, а као најистакнутији примери пучких драмских форми појављују се Карађолове *farse cavaiole*, Алионове покладне фарсе, падованске *Mariazi* као и пучке комедије сиенске дружине *Неотесанаца* (1985: 32).

ки оријентисани рукавци истраживања, међутим, откривају подударности Шекспировог драмског израза са извођачком делатношћу тадашњих италијанских путујућих трупа. Група новоисторичарских текстова темељи своје увиде на проучавању обимног корпуса културно-историјских извора који иду у прилог тврдњи о међусобној релацији ове две комедиографске праксе. Више таквих студија полази од чињенице о Шекспировом познавању италијанске извођачке уметности и пре почетка његовог интензивног драматуршког рада – гледајући наступе италијанских комичара близу замка Кенилворт из 1570-их, чије је извођење, највероватније, званично одобравао Шекспиров отац (види Каличанин, Аксентијевић, 2021: 75). Открића архивских докумената попут списка реквизита намењених италијанским глумачким дружинама, или потврда о исплаћеним средствима члановима њихових путујућих забављача, оснажују тезу о релацијама италијанске и енглеске комедиографије⁴ (2021: 74).

Прва компаративна истраживања елизабетинских драма и драмских предлога комедија дел арте обавио је Џон Пејн, поменувши, између осталог, могућност импровизације, која је, иако некарактеристична за енглеске представе, ипак забележена (према Grewar, 2014: 15). Један део студије Кетлин М. Ли (Kathleen M. Lea), посвећен је издвајању импровизованих сегмената, који су најјучљивији у репертоару комичних, лакрдијашких сцена и ефеката (према Рпјак, 1995: 105). Новија открића страних утицаја и њиховог удела у уобличењу Шекспировог драмског поступка (инкорпорирана у шири контекст проучавања жанровског плурализма) успостављају паралелу италијанског љубавног песништва, пасторала, новела и драма са Шекспировим комадима. На тај начин, Шекспирове драме проучене су из угла њихове сличности са тематско-мотивским аспектима италијанске новелистичке традиције (Ђ. Бокачо, М. Бандело) односно, сличности са тада актуелним драмским репертоаром (Б. Довици, Л. Ариосто, П. Арентино, Н. Макијавели, Н. Удал), у којем преовлађују модерне адаптације римских комада.⁵

⁴ „Винифред Смит је међу првим англоамеричким критичарима који се интересују за посету италијанских дружина енглеском двору у периоду од 1573. и 1578. године. У својим истраживањима, Смит полази од документације која сведочи о списку реквизита намењених италијанским глумцима и плесачима који наступају за краљицу Елизабету, као и уплату Државног савета Енглеске из 1550. године групи италијанских плесача. Роберт Хенке се позива на Е. К. Чемберсову архиву докумената о италијанским глумцима у Енглеској између 1573. године и 1578, скрећући пажњу на доказе о уплати средстава Афонсу Ферабоску, дворском музичару и забављачу и осталим члановима италијанске дружине” (Каличанин, Аксентијевић, 2021: 74).

⁵ „У погледу Шекспирове књишке инспирације, у литератури се више пута наводи веза са Бокачовом новелистичком традицијом, поготово са збирком *Декамерон*, која представља средишњи извор за неке од Шекспирових омиљених тема, попут теме о насамареном мужу, преварама и различитим љубавним интригама. (...) Многе Банделове новеле директно или индиректно утичу на Шекспирове драме – ликови Беатрис и Бенедекит, рецимо, из комедије *Много буке ни око чега* настале су, по мишљењу неких истраживача, по прототипу ликова из једне од Банделових прича, а љубавници Виола и Орсину из Шекспирове комедије *Богојављенска ноћ* такође су инспирисани Банделовом прозом. *Каландрија* Бернарда Довиција, која се сматра првом модерном драмом изведеном у Италији, преко радње која се заснива на мотиву из Плаутове драме *Менхми*, индиректни је извор и Шекспирове *Комедије забуне*. Ариостови утицаји долазе

У периоду у којем се развија Шекспирово позоришно умеће, 1580-их година, енглески глумци и писци инкорпорирали су италијанске сижее, заплете, ликове и најпопуларније лације у своја дела. Када се појавио на позоришној сцени крајем 1580-их и почетком 1590-их, Шекспир је интензивно радио са глумцима и писцима који су се сусрели са стилем театра дел арте и који су већ увелико користили његов позоришни израз (Preeshl, 2017: 2). До 1599. године долази до промене укуса елизабетинског друштва под утицајем нових културолошких и театарских догађаја – основан је *Глоб* театар; Вил Кемп, тадашњи главни комедијаш Шекспирове дружине напушта трупу, а певач Роберт Армин постаје главни лакрдијаш групе (2017: 25) – што ће у потоњем периоду ограничити домет италијанских утицаја на обликовање ликова и комични стил енглеских драма.

4. Утицај комедије дел арте на Шекспирове драме

4. 1. *Комедија забуна*

Комедија забуна је Шекспирова прва, најкраћа комедија, која дословно отелотворује стваралачко начело епохе у којој је настала – начело имитације, схваћено у хорацијевском (*imitatio*) кључу. Радња комедије утемљена је, како се наводи у многобројним критичким текстовима о овом делу, на Плаутовој *Менехми*, односно на идентичном заплету о браћи близанцима, који носе исто име (два Антифола). Централни део комичног обрасца драме заснива се на комичном неспоразуму, тачније забуни у личности као подтипу ситуационе комике⁶, који је код Шекспира додатно усложњен додавањем још једног пара близанаца (два Дромија). Усложњавање идентитетских образаца аутор постиже довођењем оба пара слугу и господара у међусобне корелације док бораве у истом простору – граду Епидамну, при чему нико од ликова не зна за постојање свог парњака. За разлику од Плаутове комедије, где постоји укупно седамнаест сусрета близанаца са осталим ликовима, Шекспир тај број умножава на 50, што је чини неупоредиво богатијом од свог римског предлошка (Костић, 1994: 332). И остали додати делови драме, попут приче о Егеону и осуда Сиракужанина на смрт, двоструко повећан број женских ликова, проширење социјалног опсега ликова и семантичко, тј. етичко богаћење приче, сведоче о адаптацији која у многим аспектима превазилази свој традиционални извор.

Већ је поменуто да се *Каландрија* и *Претпостављени* наводе као могући извори за *Комедију забуне*, која је, како се примећује у критици, „блиска римској палијати и ренесансној фарси” (Бечановић-Николић, 2013: 76). Већина

преко његових модерних адаптација римских драма о замени идентитета слугу и господара, који инспиришу Шекспирову *Комедију забуне*, али и Бјанкин лик у *Укроћеној гороподи* (2003: 4)” (Каличанин, Аксентијевић, 2021: 73–74).

⁶ Типове комике у овом раду наводили смо у складу са типологијом Анрија Бергсона, изложеној у књизи *Smeh: esej o značenju komičnog* (1995).

елемената који се тумаче као наслеђе Плаутовог дела, међутим, могу се повезати и са ерудитном комедијом, а посебно са комедијом дел арте, имајући у виду да неки устаљени заплети ове комедије, доступни у преводима збирке Фламинија Скале⁷, показују велику сличност са Шекспировим сижеима. Међу њима се налази и предложак о поновном уједињењу изгубљених чланова породице, који представља сижејно језгро *Комедије забуне* (Gilvary, 2007: 11). Друга комична тачка, која се у литератури наводи као аутентично наслеђе комедије дел арте, јесте ширење забуне коју иницирају *zanni*-ји, односно слуге, на начин на који то оба Дромија раде у Шекспировом делу, будући да низ сусрета и неспоразума управо почиње од њихових ликова.

Ликовима слугу, које Фава симболички тумачи као изразе „трајне хитности” (Fava, 2007: 154), поверена је водећа делатна функција у радњи. Не само да су носиоци главног комичног језгра драме, већ су најчешће приказани и као најактивнији, манипулативни ликови, који усмеравају токове свих дешавања и динамизују радњу. Директни изданак комедије дел арте у *Комедији забуна* могао би бити и однос слуге и господара у неколико сцена, као и парни однос двојице слугу, који се увек појављују заједно. Два Дромија из Шекспирове драме су у литератури упоређени са типичним *Zanni*-јима из италијанске импровизоване комедије, иако се не појављују у свом стандардном, непослушном маниру, већ су код Шекспира лојални и рационални. Комични потенцијал драме усложњава се такође типичним *дел арте* грубим комичним фрагментима, попут фарсичне сцене физичког кажњавања једног од Дромиа од стране свог господара због неспоразума око новца итд. Полемишући са изворима који ову комедију повезују са ученом, ерудитном комедијом, Кетлин Ли у њој види примарно присуство комедије дел арте, истичући следеће карактеристике: однос Егемона и игуманије, поверење сестара Луцијане и Адријане, близанци-робови, изгубљена ташна, неисплаћени ланац, замршени крај и гомилање тензије до разрешења (према Gilvary, 2007: 13).

4. 2. Укроћена горонад

Укроћена горонад, написана око 1595. године, Шекспирова је друга комедија из градског живота, чији је извор пронађен у анонимном комаду изведеном 1594. године, под насловом *Кроћење једне горонаднице* (*The Taming of the Shrew*) (Костић, 1994: 347). Непосредан утицај на ову комедију откривен је и у збирци новела Ричарда Едвардса *Сан будног човека* из 1570. године (Bogdanović, 1952: 159). *Укроћена горонад* је комедија са највише елемената физичког контакта на сцени и мноштвом комичних фрагмената који прелазе у лакрдију, због чега је најтешње повезана са комичним обрасцем комедије дел арте.

⁷ Фламинио Скала аутор је најпознатије збирке сценарија италијанске комедије дел арте. Објединивши мотиве које су користили глумци од почетка извођења ове комедије, Скала их редигује, дајући им стилско јединство и печат сопственог ауторског умећа. Сценарија за комедије које је састављао истовремено као глумац и аутор одишу вештином познавања театролошке технике, али и прилагођавања укусу и потражњама публике.

Драма је структурно подељена на три главне приче – једну изложену у уводу, другу, која прати централни мотив дефинисан насловом и трећу, која прати љубавна дешавања Бјанке и њених просилаца. Уводни део о Кристофору Слају – пијанцу кога одводе на двор и облаче у господско одело, како би га припремили за гледање комада који су, наводно у његову част, припремили глумци путујуће дружине – у критици је протумачен као варијанта старог мотива распростањеног широм Европе и на Истоку, чија се варијација налази и у некој од прича из *Хиљаду и једне ноћи* (Костић, 1994: 348). Мотив трансформације слуге у господара и обрнуто, често се јавља у комедији дел арте, што потврђује и његова фреквентна заступљеност у сценаријима из Скалине збирке, што у својим студијама запажа и Кевин Гилвери (Gilvary, 2007: 12). Овај мотив, осим што се јавља у уводу, у већ поменутој обмани Слаја, поновиће се у унутрашњој причи, у сцени преоблачења и замене улога слуге Транија и његовог господара Лућента. Као и у већини комедија дел арте, носиоци главних сижејних линија су парови љубавника, којих има више, што је омогућило сложенији заплет и више комичних интерлудија и забуна. Како истиче Душан Рњак, радњу комедије дел арте чине дешавања чији су актери чланови једне најуже групе људи, која функционише попут породичног круга (1995: 16). Базичну поставку драмске радње прати немогућност младих љубавника да реализују своје планове, што је најчешће шаблонски представљено као прича о забрањеној љубави и нужности савладавања препрека како би се та љубав одржала. Међу сценаријима нађеним у Скалиној збирци, један корпус прича проблематизује тему чије су упоришне тачке новац/статус – љубав/довитљивост, што фундаира основни тематски регистар и поменуте Шекспирове драме.

Још снажније релације са комедијом дел арте ова комедија показује у домену ликова, на шта се више пута указује у страниој, али и домаћој рецепцији дела. Деривирани из типичног система комедије дел арте, ликови *Укроћене горопади* фигурирају као типови са мањим уделом индивидуализације, али углавном стереотипног понашања и делања. Баптиста је најочигледнији пример неразумног и превареног оца из комедије дел арте, у којој су родитељи у константној колизији и интересним сукобима са сопственом децом. Одступање од уобичајеног шаблона је оном делу мотивације заплета који не обухвата стереотипно саботирање љубавне везе од стране једног од родитеља, како се дешава у италијанским драмама. Пратећи инвертирани образац, Шекспир уобличава лик оца, који, водећи се сопственим материјалним интересима, не марећи за жеље својих кћерки, својевољно управља њиховим удајама и љубавним статусом.

Гремио је очигледни потомак Панталона, смешног и глупог старца преко којег се изводи омиљени лакрдијашки мотив комедије дел арте – обмана насамареног старијег мушкарца заљубљеног у младу жену, што га чини неприличним љубавником. Сукобе различитих генерација комедија дел арте најчешће тематизује испољавајући наклоњеност младима, па се и коначно разрешење радње даје у форми неког вида њихове победе. Старцима (*Vecchi*), „изразима динамичне старости” (Fava, 2007: 153), припада улога главних саботера у настојањима младих да реализује своје жеље и циљеве. Млади и стари заљубље-

ници, постављени у опозитну раван, дакле, одражавају још једну популарну тему импровизованих италијанских комедија – сукоб старости и младости:

„*Gremio*: Golobrače, ti ne znaš
 Ko ja da ljubiš – slatko kao med.
Tranio: Sjedoglavče – sva ljubav ti je led.
Grenio: A tvoja groza. – Ti vjetrogonjo,
 Odstupi. Starost hrani sladano.
Tranio: Al žene traže mlađano.” (Šekspir 1952: 74)

Као и у већини италијанских комада, тако и код Шекспира, антагонизам старост/младост завршава тријумфом младости и исмевањем старог неприличног и неадаптираног љубавника. На паралелу са Панталоном директно ће се указати и у самом тексту – Лућенцо га у трећем чину (прва појава) тако и ослонљава: „(...) on glumi moju ulogu – *celsa senis*: da uzmognemo prevariti starog Pantalona” (1952: 81). Веселин Костић, који такође помиње везу са италијанским *del arte* ликовима, увиђа Шекспиров допринос у индивидуализацији лика Гремија и отклон од искључиво типске обраде његовог лика: „Гремио има изненађујућих тренутака, не толико када потпуно иступа из своје роле (...) колико у ситуацијама у којима иза овештале маске комедије дел арте затрепери стварно људско осећање или проструји оштроумна мисао” (Костић, 1994: 359). Свођење на фарсичну, комичну црту на крају, када, иако насамарен, ужива у гозби на свадби своје несуђене избранице, враћа га, чини се, на линију стереотипног.

Женски ликови се такође уклапају у шаблоне преузете из италијанских комедија. *The Royal Shakespeare Company* подржава ово мишљење износећи једно занимљиво запажање: „Both Bianca and Kate reflect aspects of the young and headstrong *Commedia* heroine Isabella. Shakespeare, as ever, borrows from past histories and dramatic traditions in order to fashion something very new” (према Drake, 2015: 20). И заиста, Катаринина гордост и пркос у споју са нежном и кокетном Бјанкином природом у потпуности одговарају маски Изабеле из комедије дел арте.

Лик Петруђија је најконтроверзнији лик ове комедије, који до данас изазива полемике и опречне судове у критици. Без високих етичких идеала и стремљења, вођен тежњом ка авантуризму и материјалистичкој грамзивости, којом је мотивисан да се богато ожени, Петруђио је, уз Катарину, други део сасвим нетипичног љубавног пара драме. Наизлед груб и прек, на моменте нежан, али и комичан, Петруђио је један од најамбивалентнијих ликова Шекспирове позорнице. Његова осорност се уочава и пре познанства са Катарином, у односу према слуги Грумију, кога због непослушности вуче за уши, бивајући готово фарсично груб. Ономогућивши Катарини да присуствује слављу у част сопственог венчања, своју стратегију „крођења” започиње простачким методама, које су контрадикторне његовој правој природи. Ради се, заправо, о вештој и довитљивој симулацији свих оних особина којих жели да се ослободи у Катарининој личности: напади гнева које искаљује на недужним људима, лош третман слугу и простачко

понашање предочава Катарини сву погубност „горопадности” која је одликује. Захвањујући мудрој Петрућијевој тактици, Катарина до краја драме духовно сазрева. Оваква пренаглашеност појединих поступака и делова радње, довођење неких мотива до апсурдне и преувеличане крајности, примарна је одлика комедије дел арте, заступљене у скоро свим њеним типичним сижеима. Фарсично понашање Петрућија, које интензивира импулсе карактерне и ситуационе комике, у одређеним сценама иде ка лакрдијаштву, те, иако се не уклапа у системску позицију слуге, у појединим ситуацијама одражава арлекинске особине – пре свега у својој довитљивости, мудрости, сналажљивости и склоности ка поигравању, која доприноси комичној димензији његовог лика.

Пар Петрућијевих слугу, са друге стране, Грумио и Куртис, потпуно су адаптирани као двојица *zanni*-ја, који својим доскочицама, геговима и шалама шире комично језгро драме. Грумио, чак, како наводи Гилвари, показује особине типичног Арлекина, који појединим сценама надмудрује свог господара и показује шире увиде у реалност ситуације од њега. Други слуга, Куртис, по својим карактеристикама у много чему подсећа на лик Бригеле (Gilvary, 2007: 10).

Укроћена горопад је комедија живе и динамичне радње коју воде типични ликови, нешто продубљенији од *дел арте* ликова, са пуно физичке, грубе комике и комичних лардијашких фрагмената, на чијем фону се развија љубавна прича. Она у својој крајњој линији потврђује још једно *дел арте* елементарно начело – љубав као покретачку снагу и основни извор сижејног кретања.

4.3. Бура

После *Комедије забуне*, *Бура* је најкраћа Шекспирова комедија за коју се мисли да је последња драма коју је написао. Критичари су чак и у погледу жанровског одређења подељени, па тако многи ову драму називају и трагикомедијом (Костић, 1994: 313) Прожета елементима маскерате, плеса и певања, радо је извођена на Џемсовом двору, а претпоставља се да је приказана бар два пута пред дворском публиком, крајем 1611. и 1612/1613 (1994: 313). Док су неке од Шекспирових комедија аутоматски препознате као драме под утицајем италијанске драматургије, *Бура* је, чини се, ван главног фокуса када је у питању веза са жанром комедије дел арте. Кевин Гилвари, међутим, мишљења је да ову драму треба дефинисати као „пасторалну комедију изведену из сижеа комедије дел арте” (према Drake, 2015: 15). Како наводи Гилвари, Фердинандо Нери 1913. године објављује транскрибоване сценарије у виду оквирних радњи, које су коришћене од стране глумачких дружина у Италији, пронађених као рукописна заоставштина италијанских путујућих позоришта, у којима се, између осталог, наводи и сценарио Шекспирове *Буре* (2015: 15). Кетлин Ли се надовезује на Груара у тврдњи да је *Бура*, заправо, италијанска комедија, али нико од њих не одбацује ни могућност да су можда оригинални глумци импровизовали делове Шекспирове драме. Имајући у виду комплексне и замршене Шекспирове заплете, као и чврсто трасиране начине вођења дијалога, ова твдња је одбачена као слабо вероватна.

Значајно откриће, међутим, јесте Гилваријево проналажење сличности између *Буре* и писма тада познатог путника, Вилијама Томаса, Писмо датира из средине 15. века и укључује причу о војводи из Ђенове, названом Просперо Адорно, који је у једном кратком периоду био на власти 1460. године (према Drake, 2015: 15). У писму се такође помиње владавина Алфонса, напуљског краља, који се оженио ћерком законитог војводе Милана. Цар је дао престо свом сину Фердинанду, након чега је испловио на Сицилију (2015: 15). У студији *Бура као италијанска пасторална комедија*, Гилвари налази шест заједничких тачака између Томасове *Историје Италије* и *Буре*: (1) имена принчева Проспера и Фердинанда, (2) свргнуте владаре (3) савез са напуљским краљем, (4) брак између напуљског краља и ћерке војводе од Милана, (5) краља по имену Алфонсо или Алонсо, и (6) слање принца на војне студије (Gilvary, 2007: 1–23). Друга паралела успоставља везу између *Буре* и три различита сценарија италијанских пастирских комедија, насталих по угледу на радњу комедије дел арте: *Il mago* (мађионичар на острву) *La nave* (бродолом) *Gli Tre Satiri* (три сатира на забаченом острву). Компаративно сагледани мотиви које у поменутој студији повезују ова дела са *Буром* обухватају: јединство времена, места и радње (нетипичног за Шекспирову драматургију), простор пустог острва, Панталонова брига због невремена и глади, храна која се ниоткуда појављује и утицај мађионичара на духове. Цитирајући Курсена, Гилвари наводи и панданске парове ликова: Алонсо и Панталоне, Фердинанд и Фаусто, Антонио и Грациано, Стефано и Пулчинело, Тринцкло и Бригело, Миранда и Фили, Просперо и мађионичари (2007: 10).

Сумирајући наведене паралеле, намеће се закључак да је ова Шекспирова драма првобитно замишљена као италијанска пасторала, док се интервенције које модификују основно језгро италијанске подлоге примарно односе на дехијерархизацију ликова (постављање мађионичара Проспера за главног јунака драме дајући му позадинску причу и мотив за освету), као и обогаћивање неких од ликова реалним историјским контекстом.

4. Закључак

Загонетни развојни пут комедије дел арте и најсавременијим проучаваоцима представља енигму. Њено ширење и дејство по читавој европској сцени је, са друге стране, очигледно и непорециво – гостовања глумачких трупа овог позоришта у време његовог настанка забележена су у Паризу, Мадриду, Фонтеблоу, Минхену, Бечу, Лондону, Дрездену; док је њен несумњиви утицај на европску позоришну праксу потврђен у француском, шпанском, енглеском, руском и још многим другим европским театрима. Театролошка критика истиче готово историјску важност ове комедије, поготово у настојању да на подлози рустичне и пучке фрагментарне комике изгради архитектуру комичног организма довољно комплексног да обухвати многоструки свет типизираних ликова и конвенционалних форми, али са иновативним печатом који би наишао на значајан одјек у разноврсној и свестраној ренесансној италијанској публици.

Алтернативност комедије дел арте сагледана је из више различитих аспеката, у контрастној релацији према тадашњем традиционалном ренесансном позоришту, од којег се ова комедија разликује изразитом антидидактичношћу, колективном глумачком драматургијом, принципом импровизације и отвореношћу ка широким народним масама. Театар дел арте је дуго година опстајао као утицајна алтернативна позоришна форма, остављајући током свог деловања снажан печат на делима највећих драмских писаца те ере. Проучавање културно-историјских веза између италијанског и енглеског уметничког простора оснажује тезу о утицају италијанске комедиографије на елизабетинску драмску и позоришну продукцију, као и претпоставку да је Шекспир имао прилике да се са комедијом дел арте упозна директно, путем гостовања италијанских позоришних дружина на енглеском тлу. Испитивање релација између италијанске комедиографске традиције и Шекспирових драма *Комедија забуна*, *Укроћена горопад* и *Бура* показује несумњиво присуство уметничког обрасца комедије дел арте, које се уочава, најпре, у тематско-мотивском комплексу и фабуларној партитури, у импостацији заплета преко устаљених скупова ликова (љубавници, старци и слуге), потом у системима ликова у паровима, у типичним комичним ситуацијама и обртима, као и у позоришном изразу и стилу.

Извори

- Šekspir, V. (1952). *Ukročena goropadnica*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šekspir, V. (1963). *Zabune; Mnogo vike ni oko čega; Snoviđenje u noć Ivanjsku*. Beograd: Kultura.
- Šekspir, V. (1964). *Bura, Nenagrađeni ljubavni trud*. Beograd: Kultura.

Литература

- Apollonio, M. (1985). *Povijest Komedije dell'Arte*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Bergson, H. (1995). *Smeh: esej o značenju komičnog*. Beograd: Lapis.
- Bogdanović, M. (1952). Predgovor. U: Šekspir, V. (1952). *Ukročena goropadnica*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Budimir, M. Flašar, M. (1991). *Pregled rimske književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Drake, A. (2015). Commedia Dell'Arte Influences on Shakespearean Plays: The Tempest, Love's Labor's Lost, and The Taming of the Shrew. *Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conf.* Vol. 6, Article 3, доступно на: <http://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol6/iss2013/3>
- Fava, A. (2007). *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte, Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gilvary, K. (2003). Shakespeare and Italian Comedy. *Great Oxford*. (ed. Richard Malim), доступно на: <https://deveresociety.co.uk/articles/KG-2004-ShakespeareItalianComedy.pdf>

- Gilvary, K. (2007). *The Tempest as an Italian Pastoral Comedy*. Utrecht, Netherlands, доступно на: <https://deveresociety.co.uk/wp-content/uploads/2015/12/KG-2007-TempestItalianComedy.pdf>
- Harvud, R. (1998). *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio.
- Jovičević, A. Vujanović, A. (2006). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Edicija REČ.
- Machiedo, V. (1987). *Komedija dell'Arte: Antologija*. Zagreb: Centar za kulturnu delatnost.
- Preeshl, A. (2017). *Shakespeare and Commedia dell'Arte*. London: Routledge.
- Rnjak, D. (1995). *Pozorište komedije del arte*. Novi Sad: Akademija umetnosti, Beograd: Inter JU Pres.
- Taviani, F. (1982). *Il segreto della Comedia dell'Arte (La memoria delle compagnie italiane del XVI e XVIII secolo)*. Firenca: Usher.
- Бечановић-Николић, З. (2013). *У трагању за Шекспиром*. Београд: Досије студио.
- Каличанин, М. Аксентијевић, Х. (2021). „Комедија дел арте и њени утицаји на Шекспирову комедију ‘Како вам драго’”. *Folia linguistica et litteraria*. Никшић: Институт за језик и књижевност, Филолошки факултет.
- Костић, В. (1994). *Стваралаштво Виљема Шекспира I*. Београд.

Hristina Lj. Aksentijević

ALTERNATIVE THEATER OF COMEDY DEL ARTE AND ITS INFLUENCE ON SHAKESPEARE'S COMEDIES *THE COMEDY OF ERRORS, THE TAMING OF THE SHREW AND THE TEMPEST*

This paper examines the relation between the Italian comedy tradition and work by Shakespeare, with a special reference to the plays *The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, and *The Tempest* and their connection with the alternative theater of comedy del arte. The *Del Arte* Theater, as a kind of alternative Italian theatrical phenomenon, represents a complex artistic organism on the Renaissance and Baroque stage, whose predecessors included fragments and forms of the most diverse sources of the comic tradition. The patterns adopted, combined with the authentic signature of Italian Renaissance culture and artistic life embodied the functionality of a new type on stage, special theatrical aesthetics and a theatrical phenomenon that shakes the foundations of the comic tradition to the present day. The basic theoretical foundation of the paper is based on methodologies whose scientific focus is oriented towards cultural and literary-historical aspects of research. The aim of the paper is to explore the literary and artistic existence of the genre of comedy del arte in the context of work by Shakespeare, especially in the domain of his comedies.

hristina.aksentijevic@filfak.ni.ac.rs