

## PRVI ZAMECI DIJALEKTALNOGA TEATRA U ITALIJI

GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ

Povijest talijanske književnosti bila bi osiromašena kada bi se iz njezine umjetničke baštine isključila ostvarenja pisana dijalektom, a talijanski teatar bio bi lišen nekih kapitalnih djela koja su pronijela njegov glas u svijet.

Zbog uvriježenih tradicionalnih mišljenja, još je uvijek potrebno dokazivati da je dijalekt već u renesansno doba predstavljao, između ostalog, neku vrstu stilističkog izbora i da se osobito u Veneciji, uz neliterarno dijalektalno stvaralaštvo, uspješno razvila cijela jedna književnost na mletačkom narječju s umjetničkim pretenzijama.

Pošto je stvorila uvjete za procvat individualnih vizija umjetnosti i dala poticaja stvaralačkom radu, Renesansa je pokrenula i prve ozbiljne rasprave o jeziku i o poetici. Bio je to znak da se inventivni duh ogledao na širokom kreativnom planu, uključivši dramaturški. Ovaj je rad usmjeren na identificiranje i analizu teatralnih djela, estetski vrijednih, u kojima su autori odmjerili svoje vlastite sposobnosti izazivanja smijeha s pomoću heterogenih izražajnih sredstava, među kojima prednjače lokalna narječja, a koja su raskrila obzorja talijanskom teatru i ukazala na njegove perspektive.

Prve zametke talijanske kazališne umjetnosti treba tražiti u pojavi prepletanja pjesničkih i dramaturških glasova, koja se javila u XIII stoljeću, još u doba »scuole siciliane«. Prepletanje i sukobljavanje tih glasova dovelo je u XVI stoljeću do njihova razgraničavanja i do rađanja novih teatralnih formi. Te su se promjene događale pod utjecajem humanizma, koji je privedo na scene stare klasike i razvio do maksimuma želju za oponašanjem, čime je raskrčen teren za originalne stvaralačke pokušaje. Natjecateljski duh, koji je zahvatio pisce, našao je odraza u izražajnim rekvizitima i u dramskim strukturama. U teatar se probija komedija i pušta tragediju da sama zamre na pozornici. Pošto je zapustila versifikaciju, komedija je potražila svježija lingvistička i stilistička sredstva oblikovanja za komuniciranje s publikom, kao što potvrđuje A. F.

Grazzini, nazvani Lasca: »Do danas nije bila predstavljena komedija u stihu koja se svidjela... i od sada dalje vidjet ćemo da će se samo 'pedanti' koristiti stihom za pisanje komedija.«<sup>1</sup> Komedija se morala osloboditi i drugih obaveza, formalne i sadržajne prirode, kao Aristotelovih i Horacijevih teoretskih postavki, manije oponašanja Plauta i Terencija i tradicionalnih shvaćanja umjetnosti. Svjestan preobražajne nužnosti, Lasca suprostaavlja svog Sadržaja Prologu: »Prolog: ... kažem da je veoma potrebno pridržavati se starih propisa, o kojima nas uče Aristotel i Horacije. Sadržaj: Brate moj, ti dižeš buku nepotrebno — Aristotel i Horacije gledali su svoje vrijeme, a naša su vremena drukčija. Mi imamo druge običaje, drukčiju vjeru, drugi način života, pa zato i komedije treba pisati na drugi način«,<sup>2</sup> drugim jezikom. »Što se tiče jezika — veli G. B. Gelli — ja sam odgovorio da sam upotrebio one riječi koje sam čuo cijeli dan izgovarati od osoba koje sam uveo u komediju; i, ako se te riječi ne nalaze u Dantea ili u Petrarke, izlazi da je jedan jezik onaj koji se koristi za pisanje uzvišenih i ljupkih stvari, a drugi onaj što se govori u kući.«<sup>3</sup> Familijarni, izvorni, jezik poslužio je Gelliju za »slikanje iz prirode« i za postizavanje efekta. »Komediografu se isplati — savjetuje N. Machiavelli — koristiti termine i riječi kojima se postižu ti efekti«,<sup>4</sup> i pledira za autentičan izraz, za jezično prilagođavanje dramskoj materiji i likovima, dopuštajući u stanovitim slučajevima upotrebu pučko-folklornih i lokalnih elemenata, ali isključivo toskanskog podrijetla.<sup>5</sup>

Renesansa je komediju razvrstala u niži umjetnički žanr i kao takvoj namjenjela joj je skromnu ulogu poučavanja, zabavljanja te izazivanja prijatnih osjećaja. Sve to ona obavlja, prema riječima A. Minturna, prikazujući priproste ljude i stvari: »Te su stvari šaljive i smešne, a ličnosti vode običan život, i one su ili građani, ili seljaci, ili vojna lica, ili trgovci.«<sup>6</sup>

Sama činjenica da je kazališni pisac bio vezan za priprostu materiju oblikovanja i prinuđen da u svoje djelo uvodi »ličnosti iz nižih i srednjih slojeva«, da mu je krajnji cilj bio ismijavanje grešaka i onoga što je ružno,<sup>7</sup> ne nanoseći nikomu bol ili štetu,

<sup>1</sup> A. F. Grazzini, *Rime*. Firenze 1882, str. 426.

<sup>2</sup> »La Strega« u: *Teatro del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, I. Milano 1959, str. 715.

<sup>3</sup> G. B. Gelli, »La Sporta«. Posveta »All'illustrissimo Signore e molto reverendo Don Francesco di Tolledo« u: *Commedie del Cinquecento* itd. Milano 1859, str. 615.

<sup>4</sup> »Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua« u: N. Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, Milano 1965, str. 196.

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 196—197.

<sup>6</sup> A. Minturno, »Pesnička veština« u: *Poetika humanizma i renesanse*, II, Beograd 1963, str. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, str. 44.

kazuje da su autori bili gotovo predodređeni da idu u potragu za originalnim stilskim rekvizitima i da se odreknu humanističkih šablona pisanja i akademskog načina izražavanja. Naglašavanjem poučnog smisla i zabavljačkog cilja komedije, N. Machiavelli oslobada pisca lingvističke opreznosti i veli: »Svakom čovjeku, a osobito mladim ljudima mora mnogo koristiti upoznavanje sa škrtošću nekog starca, sa mahnitanjem nekog zaljubljenog, s podvalama sluga i proždrljivošću parazita, s bijedom siromaha i pretenzijama bogataša, sa vabljenjem bludnice, s nevjernošću svih ljudi — takvim su primjerima komedije pune i sve se te stvari mogu predočiti veoma pristojno. Ali kako komedija želi da zabavi, ona mora izmamiti smijeh od gledalaca, a to neće postići ako se drži svečanog i strogog govora, jer su riječi koje izazivaju smijeh ili glupe, ili uvredljive, ili ljubavne.«<sup>8</sup> Prema tome, komika je sadržana u riječima više nego u mimici. Protagonist će postati blizak i familijaran publici ako govori razumljivim jezikom, ako njegov govor, njegova mimika i pojava budu održavali one karakterne osobine koje mu je autor namijenio. Budući da su likovi ljudi običnog, skromnog podrijetla prikazani s različitim osobinama, oni svojim nepredvidljivim, individualiziranim načinom međusobnog komuniciranja razbijaju lingvističko jedinstvo, kojemu su načelno težile renesansna poetika i akademske institucije.<sup>9</sup>

Lingvistička i izražajna dinamičnost komedije u XVI stoljeću posebno se ističe u govoru sluga. Ti predstavnici najnižega društvenog sloja upotrebljavaju svoj vlastiti žargon s poslovicama i verbalnim kadencama svojstvenim njihovu malom svijetu, a pored toga oni vješto improviziraju kad dolaze u dodir s gospodarima i privilegiranim društvenim kategorijama kako bi gotovo svjesno održali distancu koja ih od njih dijeli. To se improviziranje sastoji u korištenju različitih jezika — dijalekata, tj. jezika oponiranja s parodističkom i karikaturalnom notom, čiji su glagolski, gramatički i sintatički ishodi uvijek nepredvidljivi.<sup>10</sup>

Komični tekstovi namijenjeni teatru, panoramski promatrani, pokazuju veliku jezičnu šarolikost, koja se gubi u stereotipnoj strukturi i u nedovoljnoj kohezionoj snazi izraza. Posebno je »commedia erudita« bila sapeta između stare — klasične — forme i novoga, vitalnog talijanskog jezika. Uz nju je živjela obična komedija, koja je crpila svoju snagu iz raznih izvora, a jedan od nepresušnih bio

<sup>8</sup> »Clizia« — Prologo u: *Il teatro e tutti gli scritti letterari* itd., str. 117—118.

<sup>9</sup> Protiv pedantnih akademičara ustaje i A. F. Grazzini, nazvan Lasca, u Predgovoru komediji »La Strega«, v. op. 2.

<sup>10</sup> Isp. Nino Borsellino, »Introduzione«, *Commedie del Cinquecento*, I, Milano 1962, str. XXIII—XXIV.

je narodni govor. Stoga ona nosi, stvarno ili barem prividno, pučko obilježje. To je bio dovoljan razlog da je pojedini kritičari razmjestu u »narodnu književnost«. <sup>11</sup>

Komični tekstovi i obična komedija, koji su se napajali na vrelu pučkoga govora, apsorbirali su bez sustezanja leksičku materiju dijalektalnog podrijetla da bi uskoro uklonili sve predrasude i omogućili autorima da u bogatoj riznici narodnih narječja pronađu svoje isključive izražajne rekvizite. Mada A. Gentile tvrdi da »dijalekt ulazi u književnost (ili biva asimiliran) postepeno, gotovo stidljivo, bilo kao realistični, bilo kao humoristični element«, <sup>12</sup> kada je riječ o komediji treba dodati da se on najčešće javlja kao jedan vid stilističkog izbora, diktiran sadržajnim i drugim razlozima. Taj je izbor uzrokovao anonimnost nekih djela rutinski sastavljenih i scenski vješto organiziranih kao što je *La Venetiana*. »Druga djela, malo poznata ili potpuno nepoznata, koja zaslužuju istu metaforičnu pohvalu, bivaju sada otkrivena u regionalnoj i dijalektalnoj književnosti Italije, a koja se stara književna historiografija nije udostojila pogledati ili ih je razmještala na najnižu ljestvicu, kao da su sastavljena izvan pravila i kao da su lišena literarnoga dostojanstva.« <sup>13</sup> Croceovo apostrofiranje stare historiografije ne cilja revalorizaciji tekstova diletanata, književno nepismenih i nasrtljivih autora, čija je želja bila da na dvoru ili na trgu monopoliziraju komično stvaralaštvo i koji su svojim šalama, lakrdijama, dosjetkama i drugim humorom začinjanim izmišljotinama, natkrili djelo onih darovitih umjetnika, koji su, zasićeni akademizmom i petrarkizmom, potražili izvornije umjetničke riječi i jednostavnija tehnička rješenja.

»Dijalekt je bio upotrebljen na marginama literature, od diletanata ili za diletantstvo, zbog njegovih humorističkih i realističkih elemenata«, <sup>14</sup> samo do pojave Angela Beolca, nazvanog Ruzante.

Već u početnoj fazi stvaranja Ruzante pokazuje svoje poznavanje ne samo klasičnih i humanističkih dramaturških zakona i poetike već i moderne tehnike u pisanju komedije. Podrijetlom iz

<sup>11</sup> Isp. Attilio Gentile, »Il teatro dialettale italiano«, *Epoca*, 18 dic. 1923

<sup>12</sup> *Ibid.* U narodnu književnost mogli bi se uvrstiti razni duhoviti sastavi pučkog podrijetla i farse, među kojima i one čiji je autor Giovan Giorgio Allione, plemić iz Astija, a koje su objavljene pod naslovom *Opera jucunda* (1521). Allione se obilato koristio raznim jezicima i mješavinom dijalekata: mekenonskim, francuskim, astičanskim, milanskim. Njegove kompozicije podsjećaju na sličan komični žanr koji se razvio u Francuskoj, ali u njima prevladava satirični element, omiljen kod naroda, koji, uz dijalektalnu komponentu, efikasno pojačava njihovu izražajnu snagu. Među Allioneovim farsama ističe se *Farsa de Zōhan zavatino e de Biatrax soa mogliere e del prete ascoso soto el grometto*.

<sup>13</sup> Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari 1957, str. 300.

<sup>14</sup> Attilio Gentile, *op. cit.*

Padove, zatekao je pred sobom bogatu literarnu tradiciju i razvijenu narodnu književnost s popularnim dijalektalnim tvorevinama, humoristički intoniranima, kao što su *mariazi*, tj. farse rustične strukture, gdje je cijela radnja usmjerena na sklapanje jednog osporenog braka, *villotte*, tj. popijevke jednostavnog ritma, gotovo homofonske skladbe, i druge šaljive kompozicije, namijenjene duhovnoj razonodi puka ili rekreaciji plemstva ako su bile prožete satirama protiv kmeta. U tim elementarnim formama, pretežno plodu narodne mašte, treba gledati začetno jezgro dijalektalne književnosti.<sup>15</sup> Potaknut njihovom prisutnošću,<sup>16</sup> A. Beolco poseže za narodnim, seljačkim temama i likovima i proniče u zamršen društveni labirint da bi iz njega izvukao pojave na koje se spotiče čovjekova egzistencija.

Tematika bijede i braka (gladi i spola) vezana je od početka za seljaka,<sup>17</sup> što potvrđuju Ruzanteova djela, kao i ona ostvarenja čiji autori do danas nisu identificirani, a među koja pripada i komedija *L'alfabeto dei villani in pavano*.<sup>18</sup> Mada je izvan običaja, pisana u dijalektu i u stihu, autor je očitovao izrazit smisao za predočavanje jednoga ljudskog stanja vezanoga za obespravljenog čovjeka sa sela:

A Arare e rupegare con gran stente:  
quest'è la nostra prima leçion  
che n'ha insegnò i nuostri mazorente;

<sup>15</sup> *Mariazi, villotte, momarie* i njima slični sastavi pisani su pretežno na jednom od mletačkih dijalekata; međutim, prve farse pojavile su se na pije-montskom narječju (Giovanni Giorgio Alione) i na bolonjskom govoru (Adriano Banchieri). G. A. Cibotto primjećuje da je »profani teatar, mada prigušeno i mada protjeran na ivicu društva, vodio možda kroz stoljeća jednu svoju originalnu i ne zanemarljivu egzistenciju«. («Elementi per una storia del teatro veneto» u: *Teatro veneto*, Bologna 1960, str. XVII).

<sup>16</sup> Emilio Lovarini sakupio je marljivim arhivskim radom velik broj starih tekstova padovanskog područja i objavio pod naslovom *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna 1894.

<sup>17</sup> Razloge toj pojavi treba tražiti u samoj društvenoj strukturi i u moralnim stegama koje su stvaraoce još u doba Renesanse sputavale da dotaknu teme vezane za vladajući sloj i za kler. Objekt kritike, izrugivanja i podcjenjivanja mogle su postati samo podređene klase.

<sup>18</sup> E. Lovarini dolazi do konstatacije da je *Alfabeto* napisan oko god. 1524. i da je ubrzo prepisan u rukopisu Marciano it. XI, 66, a cc. 218r—219v. Tragajući za drugim rukopisima, Lovarini je 1942. go. otkrio u gradskoj biblioteci Trevisa jedan rukopis, koji je biblioteci usputno ustupio njezin bibliotekar Sorelli. Na njemu su zabilježeni datumi 1527, 1528. i 1529 (Usp. Emilio Lovarini, *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana a cura di Gianfranco Folena*, Padova 1965, str. 411).

- B Bruscar le vî e meter de pianton.  
A' sè 'l vin che faon no ne fa male:  
nu bevon l'aqua e gi altri beve bon.
- C Çetole po' reale e personale:  
i sbirî sî ne ten tanto agrezè,  
coegnon lassar i lieti e 'l cavazale.
- D Desculçi, senza calçe e stringiè,  
sem sbrendolusi e tuti sî ne inzerga:  
e sempre a' scomo primi assachezè.
- E E canta i preve sora i courpi e sberga,  
po' ne castra i borseti a man a man,  
Ge vegna 'l lango mo sotto la chierga!<sup>19</sup>
- (Stihovi 4—18)

'S pomoću žestokog realizma kojim su vidljivo obilježeni citirani stihovi, anonimni autor prikazuje sliku atavične ugroženosti seoskog živilja i unatoč pokušaju da duhovitim intervencijama smanji njezine drastične dimenzije, ona kazuje da se kod seljaka pojavljuju iskre svijesti o vlastitom proturječnom društvenom položaju. Predodžba o seljaku, žrtvovanom »starješinama« (*mazorente*) i kleru nameće se i drugim sastavljačima duhovitih kompozicija, ali je tek u djelima Angela Beolca dobila neobičnu artikulaciju. Uz napore Ruzantea da seljačku tematiku, na kojoj se izvivljavala nezgrapna narodna invencija, podigne na visok scenski nivo, valja spomenuti i Andrea Calma, te Artemia Giancarlija. Svi zajedno vješto i domišljato zakoračuju u popularnu materiju *villana*, uz nastojanje da je uzvise i u tu svrhu ne izbjegavaju ton ljudske i bolne melanholije,<sup>20</sup> ali njihovi glasovi nisu dostigli iste umjetničke domete.

U više navrata, Machiavelli se dotiče jezičnog obilježavanja likova, tj. potrebe da se jezik dijaloga podesi nosiocima radnje, što Ruzante intuitivno prihvaća i dijalektu pojerava ulogu karakterizacije likova špekulirajući s njihovim komičnim izgledom. Kao što C. Segre pronicljivo zapaža, »namjera je Ruzantea na početku komična. Nadovezuje se na 'satiru protiv seljaka' koja je sačinjavala još od XIII stoljeća (*Nativitas rusticorum* od Matazonea da Caligano),

<sup>19</sup> Kopati i duljati teškom mukom: / to je prva lekcija / koju su nam održale naše starješine; / obrezivati lozu i saditi sadnice. / Dabome da nam vino koje proizvodimo ne škodi: / mi pijemo vodu a drugi piju ono što je dobro. / Porez zatim na dobra i na osobe: / žbirî nas drže tako budne, / da smo prinudeni napuštati krevete i uzglavlja. / Nemamo cijela, ni čarapa, stognuti smo, / razdrapani smo i svi nas varaju: / i uvijek smo prve žrtve pljačke. / A popovi viču protiv tijela i drže propovijedi, / zatim nam ispražnjuju torbu postepeno. / Kuga ih pomorila ispod tonzure!

<sup>20</sup> Usp. G. A. Cibotto, *op. cit.*, str. XXXI.

ne samo u Italiji, komični sadržaj osobito drag književnosti koju su širili žongleri.«<sup>21</sup> Iz njegove grube i agresivne komike tendenciozno odskaače problem biološke regeneracije seljačkog bića.

Jezično opredjeljenje Beolca ima izuzetno značenje, jer je njegov teatar dostojno opremljen i namijenjen privilegiranim slojevima.<sup>22</sup> Kako komediograf »slavi prirodno dijalekta i neposrednost narodnih likova, on se postavlja u jednu refleksnu poziciju«,<sup>23</sup> pa stoga u pojedinim djelima koristi dijalektalni govor u funkciji komičnog inserta.

Poznavanje Petrarke i toskanskog jezika uz Beolcovo vlastito glumačko iskustvo olakšalo mu je traženje najprikladnijih stilističkih rješenja. Ipak, kazališna i pjesnička kultura nisu odigrale odlučujuću ulogu u prihvaćanju narječja kao govornog medija za komuniciranje s gledaocem; bilo je neophodno poznavanje nepodudarnosti suvremenog mentaliteta i ekspresionističkog ukusa publike, kao i ruralnog svijeta i njegova neodnjegovanog govora.<sup>24</sup>

Rodeni jezik postaje scenski jezik za padovanskog umjetnika čim se odrekao starih klišeja komedije i uveo na scenu nezgrapnog seljaka, kojega je *commedia erudita* ignorirala ili pak prikazivala s grotesknim licem podilazeći hedonističkom raspoloženju gledalaca.

Izmjena stila, jezika, strukture i odnosa prema tematici bila je uvjetovana Ruzanteovim osjećajem »za psihologiju i običaje seljaka, za njihovu priprostost, za njihovu surovost, samoživost, tvrdo glavost, za njihovo pomanjkanje skrupula i lakoću s kojom popuštaju pred moralnim činjenicama, za njihovu stalnu pragmatičnost.«<sup>25</sup>

<sup>21</sup> C. Segre, *Lingua, stile e società*. Studi sulla storia della prosa italiana. Milano 1963, str. 396.

<sup>22</sup> Mnogo prije Ruzantea pojavljuju se pred višim kulturnim krugovima s kompozicijama pisanim u dijalektu Francesco di Vannozzo, Leonardo Giustinian i drugi pjesnici. Vannozzo sastavlja uglavnom na jeziku dvora, ali na mletačkom narječju piše jednu šaljivu pjesmu u dijaloškoj formi. Poznati lirik Giustinian, međutim, sastavlja *contraste*, neku vrstu rudimentalnih komedija s vrlo reduciranom scenskom strukturom, ali s neobično živim i dinamičnim dijalogom. Ipak ni jedan ni drugi pjesnik nije svoje kompozicije usmjerio teatru i njihova mimetsko-scenska forma samo je prividna.

<sup>23</sup> C. Segre, *op. cit.*, str. 395.

<sup>24</sup> E. Lovarini tvrdi da je Ruzante dobro poznao običaje svog vremena i ukus suvremenika (usp. *op. cit.*, str. 167), ali najmjerodavniju riječ o njegovim lingvističkim kvalifikacijama kazali su ljudi koji su živjeli u njegovo doba ili malo kasnije, kao B. Scardone i S. Speroni. B. Scardone je, između ostalog, napisao da je Ruzante: »omnes agrestis linguae elocutiones, formas, *rhythmos*, et totam denique pronuntiandi normam penitus hausit« (*De antiquitate urbis Patavii*. Basileae, MDLX, str. 255), a Speroni Speroni govoreći o dijalektu njegovih komedija, kaže da »se njegovi soneti i kancone ne mogu usporediti s komedijama, za koje bi se moglo reći da mu, zbog toga što su pisane rođenim jezikom, prirodno iskaču iz usta i bez ikakve pomoći.« (*Dialogo delle lingue*, u: *Opere*, Padova 1740, I, str. 186).

<sup>25</sup> B. Croce, *op. cit.*, str. 293.

Iz tog osjećaja, koji se pretočio u promatranje, naviru iskre sažaljenja, vješto zapletene u komično tkivo dijaloga. Na smijeh, koji pokreću dijalozi pada sjena gorčine i revolta izazvanoga nemoćnošću seljaka pred udarcima sudbine.<sup>26</sup>

Posredstvom Ruzantea,<sup>27</sup> omiljenog protagonista, Beolco uzvija tematske motive. To ne znači da se u njegovim tekstovima ne mogu pronaći motivi tipični za narodnu tradiciju, ali su preoblikovani i nose obilježje umjetnikove visoke kulture.<sup>28</sup> Uz intuiciju, kultura je pomogla autoru da sagleda osnovne elemente kolektivne drame seljakâ — istrebljivačke posljedice rata i siromaštva — i njezina odraza na njihov psihološki i moralni život, te da je realistički transponira na scenu.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> C. Segre, sažimajući svoju misao o Ruzanteovu djelu, eksplicitno kaže: »Nelle migliori commedie del Ruzante si passa dall'arlecchinata alla tragedia: i personaggi sono dei vinti, la loro furbizia e le loro smangiassate nascondono un eterno insuccesso; se poi reagiscono, è la tragedia, l'assassinio, atto di disperazione che sfoga un odio ma non rinnova una vita.« (op. cit., str. 396).

<sup>27</sup> U samom imenu »Ruzante«, pod kojim se Beolco legitimirao kao umjetnik, nalazim jedno simbolično značenje. Protagonist Ruzante — seljak — javlja se često u ulozi 'buntovnika'. Riječ potječe od glagola *ruzare*, koji znači, prema Giuseppe Boeriu, *Dizionario del Dialetto Veneziano*: »Susurrare; Brontolare; Ringhiare; Borbottare; Bufonchiare; Trovar motivi di lagnarsi e gridare«. Tumačeći karakter svog junaka, sam koemdiograf ga tjera da veli: »Quando iera putato, che andasea con le bestie, sempre mé a' ruzava o con cavale, o con vache, o con scroe, o con piegore. E po aea un can, che a'me aea arlevò, che a' l'aea usò ch'a' me 'l menava a man, ch'a' dissè: 'L'è un asenelo', A' ruzava sempre mé con elo, a' ghe spuava in lo volto, pur che a' me poesse des -ciapar e andar drio qualche macion a ruzar con elo. E perzòntena i me messe lome Ruzante, perché a' ruzava.« (*Anconitana*, Cin II, sc. IV).

<sup>28</sup> Isp. Ludovico Zorzi, »Note alla Lettera all'Altavrotti«, u: *Ruzante-Teatro*, Torino 1967, str. 1580. Motivi tipični za narodnu tradiciju nalaze, osim u već spomenutim *mariazima* i *villottama*, u svim formama koje su bile vezane za otvorene zabave, za narodne obrede i svečanosti, tj. u *farsama*, u *contrastima* (raspravama između dva protagonista), u *mogliazima* i *monarijama* (ili *mararijama*), koje su bile pretežno alegorijske pantomime ili pak recitali na maskiranim povorkama. U XV stoljeću te su se forme sudarile s humanističkim, učenim tendencijama, što je dovelo ne samo do jezične krize (isp. G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e »L'Arcadia« di I. Sannazaro*, Firenze 1952) nego i do jaza između umjetničkog stvaranja i izvorne narodne tematike (isp. D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894).

<sup>29</sup> Mario Baratto čak zaključuje da je Ruzante, zbog svog posredničkog položaja — između građana, kojima je seljački primitivizam izvor zabave i smijeha, i seoskog življa — stekao uvid, ako ne svijest, u pojavne oblike društvene neravnoteže, te kao dokaz citira ove rečenice jednog lica: »Nas jadne seljake sa sela građani proždiru i ismjehuju. Zato mi od njih bježimo brže nego što čine vrapci ispred sokola.« Usp. Mario Baratto, *Tre studi sul teatro* (Ruzante, Aretino, Goldoni). Venezia 1964, str. 32 i d.

Beolcova »komedija se rodila iz sudara dva elementa: prirodne vitalnosti (seljaka), kojoj se stalno suprotstavljala historijska stvarnost«, stoga »Ruzante ne bira dijalekt zbog anarhičnog inata intelektualca, niti, u početku, zbog antiliterarnog protesta: bira ga jednostavno zato što je dijalekt jedini prirodni način izražavanja padovanskog svijeta«<sup>30</sup> (podvukla GRČ), to jest seljaka. Za prirodne likove pronađen je izvorni govor, s pomoću koga autor može diskretno umetati u radnju polemičku notu. Ta je nota uočljiva kad se raščlane komični elementi, tj. kada iza humorističkog paravana dijaloga probija gorka spoznaja da je predočeni svijet obesnažen i predodređen da se pojavi na gradskoj tribini, ili — kako reče G. A. Cibotto — »na svetkovini gradskog života« u odori sluga ili lakrdijaša,<sup>31</sup> odnosno lopova, kao što se zbiva u »Primo dialogo« (*Il Parlamento*).

Padovanski komediograf zna da egzistencijalna ugroženost lišava čovjeka moralnih skrupula i da prirodni nagoni, uskraćeni u svojim funkcijama, dovode do psihičkih devijacija i animalnih istupa. Jedna od žrtava je junak iz *Parlamenta*. Kao vojni dezertjer, Ruzante stiže u Veneciju u potrazi za odbjeglom ženom. U njegovoj embrionalnoj svijesti sve se odjednom ispremješalo: ljubav, nagon i obuća. U zbroj pojmova i potreba, raspada se junakov moralni integritet. Prije nego se pojavi kod žene, on se priprema da ilegalno zamijeni, kao što je već prije učinio, neukusne cipele: »Mo a' son fuossi in luogo che a' gh' in porè robare un paro, com a' fiè queste, che a' la robiè in campo a un villan.« (Scena I).<sup>32</sup>

U Ruzanteovu prvom monologu riječi su izobličene: on govori *moscheto*, mješavinom narječja i učenog jezika, jer se u njegovoj svijesti pojavila iskrivljena predodžba grada. Umišljen da je prilagodavanje vrlina pametnih zamjenjuje materinski jezik čudnim hibridom. Već je prije u dodiru s vojnicima pokušao asimilirati tuđe leksičke elemente i vojničku frazeologiju s uvjerenjem da je to jedini način za dokazivanje mobilnosti vlastitog duha i prikriivanje seljačkog podrijetla.

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 38, 39. Beolco je sam svjestan prednosti koje pruža prirodni način izražavanja, pa u Prologu *Piovani* kaže: »No ve smaravigiè negùn de vu se a' sentirì favelare d'una lengua che no sea fiorentinesca, perohè a' no è vogiù muar la me loquella con negun'altra: chè a' stimo così ben poèrve agorare sanità e dinari, e zuogia, e legrezza com la me lengua pavana grossa con farà un altro con una lengua moschetta sottile. A' favello an con la mia per no strafare la snaturalità, che 'l no gh'è consa che piasa pi a detrique sesso con fa el naturale.«

<sup>31</sup> Usp. G. A. Cibotto, *op. cit.*, str. XXXIX.

<sup>32</sup> »Možda sam stigao na mjesto gdje bih mogao ukrasti par cipela, kao što sam ukrao ove koje sam digao jednom seljaku na polju.«

Komični efekti koje autor postizava lingvističkim sredstvima, nisu prikrili psihološku determinantu lika. Kroz cijeli kreativni postupak i kroz dijalogalni kontekst izvire intencionalna usmjerenost radnje. Sve je podešeno otkrivanju krhosti, labavosti i prijemčivosti čovjeka odrasla na selu i nepripremljena da se suoči s gradom. Ali Beolcu ne izmiče ni druga činjenica: da i u primitivnoj, nedorasloj psihi seljaka može proklijati pragmatistička ideja. Ruzanteova žena Gnua ruši muževu iluziju o pravu na ljubav i brak ukoliko iza njih ne stoje materijalne pretpostavke: »Aldi, Ruzante: s' a' cognossesse che te me possi mantegnire — che me fa a mi? — a' te vorae ben mi, intiènditu? Mo com a' penso che ti si' pover' omo, a' no te posso veere.« (Scena III).<sup>33</sup>

Izvještačeni jezik Ruzantea i prirodni govor Gnuë, iskorišteni za stvaranje kontrasta i komične situacije, kao i za osvježavanje stereotipnog zapleta, nose u sebi istu tragičnu melankoliju prisutnu u početnim stihovima *Alfabeto dei villani*. Funkcionalna upotreba dijalekta i nekomformistička faktura izraza istakle su prirodnost i autentičnost likova.

Prilagođavajući likove situacijama, do posebnog je izražaja došla jezična komponenta u komediji *La Moscheta*, gdje se glavni protagonist Ruzante, u namjeri da provjeri postojanost i vjernost žene, preoblači u stranca i kao takav podešava svoj govor: »Io sono lo io mi, che voleno favelare con vostra signoria de vu. Ben stagano. Me conosciti lo io mi?« (Čin II, scena IV). Izuzetnom vještinom, Beolco je svog protagonista izbacio iz okvira realnosti i, posluživši se tradicionalnim sredstvima za izazivanje smijeha, natjerao ga da privremeno živi neprirodno. Sve je to učinio s namjerom da naglim vraćanjem u njegovu svakodnevicu ukaže na proturječnosti s kojima se sudara njegov lik. Iz tog sudara lik izlazi osakaćen i razbijen, nemoćan da se suprotstavi podlostima i ljudskoj prirodi. Ta je nemoć tragična, jer ga je satjerala u omeđeni prostor i lišila duhovne snage. Uzaludno on prijeti svojoj ženi: »Beh pòta da chí te fe. Che t'alde dire? Ti me faressí donca un beco? Tasi pure, ch'a me tagieré ben i cuorni. Muza pure on te può, che no te seré segura inchina drio l'altaro. A vuò ben arpassar l'usso, che negun me te tuoga de la man.« (Čin II, scena IV).<sup>34</sup> I sam ga kum nadmudruje, vrijeđa mu čast i pretvara u ragonju.

<sup>33</sup> »Čuj, Ruzante: kad bih znala da me možeš izdržavati — šta bi me to koštalo — voljela bih te, razumiješ? Ali kada pomislim da si jadnik, ne mogu te gledati«.

<sup>34</sup> »A tako, kurvetino jedna! Što to čuješ? Ti bi mi, dakle, nabila rogove? Šuti, odrezat ću ja sam sebi te rogove. Bježi kud hoćeš, ali mećeš biti sigurna ni iza oltara. Ovaj ću put dobro zakračunat vrata, da te nitko neće istrgnuti iz mojih šaka«.

Na momente se autor služi sirovom leksičkom građom s pred-uvjerenjem da je riječ glavni sudionik u odražavanju istine i da ona može odigrati presudnu ulogu u ljudskim (ne)zgodama.

Žrtva riječi postaje upravo Ruzante iz *Moschete*: žena ga je napustila zato što joj se prikazao kao stranac i obratio na tuđem jeziku. Krupnoj pogrešci slijedi adekvatno samokažnjavanje: »Tuò poltron, tuò desgraziò, tuò, cogiòambaro; tuò, su mo quel che t' té guagnò, zòzolo. Múate me do gonela, faela mo da soldò, o per gramego, fane mo de le smerdarele. Oh maeleto sea el me parlar per gramego, e chi m'ha insegnò.« (Čin III, scena III).<sup>35</sup> Solilokvijalno razmatranje pojava što su se uplele u njegovu bijednu svakidašnjicu, služi seljaku kao branik od alijenatorske prijetnje. Dijalekt ostaje most koji ga spaja s ljudima, održava vezu s vlastitom ličnošću i vlastitom klasom. Beolco vjeruje da domaći, materinski izraz, odnosno padovanski govor, posjeduje neodoljivu moć vraćanja u životnu zbilju svakog lika koji istrči i polijeće u svijet apstrakcije.

Za stvaranje komičnih situacija i pridobivanje publike, komediograf pribjegava i pluridijalektalnim elementima,<sup>36</sup> ali je spreman da intervenira u momentu kad mu lik poprimi neuvjerljive crte; kao primjer može poslužiti seljanka Betia iz *Moschete*, kojoj pisac iznenada nameće svakodnevn žargon da bi s nje svlačio karikaturni omot (vidi Čin III, scena IV). Kućni žargon postaje za nju obrambeno oružje i magnet kojim prikriva licemjerstvo i lukavstvo i kojim dovlači prevarenog muža u bračni krevet, znajući da se na tom mjestu rastvara ljudska intima i uklanjaju ograde. Umjetno izazvana rasrđenost, snaga i odlučnost njezinih riječi izmamljuju muževu divljenje.<sup>37</sup>

Nagon, kao pokretačka snaga priče, nalaže prikladnu scensku obradu i primjeren način izražavanja, to jest spontan, prirodan, izvorni govor. Ono što je prirodno, ne može biti uvredljivo jer ima svoje opravdanje: »Priroda je ta koja nas tjera u rupu u koju se inače ne bismo zavukli, ona nas tjera da činimo ono što nikad ne

<sup>35</sup> »Drži kukavice, drži nesretniče, govнару: to si zaradio, pa uživaj. Mijenjaj, mijenjaj odijelo, govori vojničkim jezikom, govori književno i pravi još gluposti. Prokleta bila moja upotreba književnog jezika i tko me je nagovorio«.

<sup>36</sup> W. Theodor Elwert u svom članku »Pietro Bembo e la vita letteraria« objašnjavajući razloge za upotrebu više dijalekata, odnosno jezika, između ostaloga kaže: »Želim reći da za postizavanje osobito komičnog i zabavnog efekta, u Veneciji nije trebalo upotrebljavati mletački jezik, već narječja kopna ili jezik stranaca koji su loše govorili mletački. Razlog je sljedeći: ... mletački dijalekt sam po sebi nije mogao da postigne smiješni efekt kod Mlečana jer je bio jedini jezik koji se govorio u Veneciji u svim društvenim slojevima.« (*La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze 1953, str. 158).

<sup>37</sup> Usp. B. Croce, op. cit., str. 294.

bismo učinili. Recite mi, zaboga, zar bi tko bio tako glup i nesretan da se zaljubi u svoju kumu i pokuša nabiti rogove svomju kumu kad ne bi postojao prirodni nagon?«<sup>38</sup> Beskrupuloznomu nametanju prirode slijedi beskrupulozna upotreba jezika. Shodno tomu, komediografove riječi u epilogu *Betiji* ne odudaraju: »Ako bi se našla pokoja žena da kaže da je ovo bilo nepristojno, podsjećam je da sam unaprijed kazao da ću govoriti prirodno, a govoreći prirodno, nije bilo moguće kazati drugim riječima«.

Angelo Beolco nije običan stvaralac; više nego itko drugi, »osjećao je potrebu da hoda po svojoj padovanskoj zemlji, da udiše zamašćen zrak, vonj štale, kokošinjaca, sajмова, uzavrelog sijena, mladog vina; da bude Ruzante i da upotrebljava govor svojih dragih seljaka, tvrdi 'padovanski' govor, tako podesan za prirodno izražavanje prirodnih osjećaja«, veli Diego Valeri.<sup>39</sup> Hodajući po svojoj zemlji, Beolco zatječe svog Ruzantea na ivici otuđenja i to scenski predočava u monologu. U solilokvijalnom nastupu, protagonist mimizira sliku svoje bezizlazne sadašnjosti s antitetičnom slikom budućnosti, što znači da prazan prostor koji ga okružuje zasjenjuje vlastitim prirodnim vitalnosti i voljom za život.

Psihološka individualizacija likova, u kojoj je dijalekt odigrao presudnu ulogu, istakla je dramsku snagu komedija i uzvisila njihovo umjetničko značenje. Kao poluga u organiziranju i strukturiranju tekstova u kojima su se sukobili instinkti i primitivne strasti, dijalekt je zaslužan što su predstavnici sela zauzeli dostojno mjesto u teatru, dok komediografu pripada zasluga što »je seljački svijet podigao na razinu umjetničke svijesti« i time ga uveo na historijsku pozornicu.<sup>40</sup>

Lik seljaka munjevito se penjao prema mitskom pijedestalu, ali ga je piščeva spoznaja njegova beznadnog društvenog položaja vraćala natrag na polazne pozicije. To je piscu uspijevalo naizmjeničnim smjenjivanjem grotesknih s dramatičnim situacijama, karikaturnoga s realističkim tonom, dijalogalnih s solilokvijalnim prijelazima.

Seljaka kao literarnog lika nije stvorila Ruzanteova mašta, ali ga je ona izvukla iz konvencionalnih okvira, »otkupila ga je« i razvrstala u porodicu čovjeka. Iz tih razloga, kada se pristupa analizi i vrednovanju dijalektalnog teatra padovanskoga komediografa, treba zaobići, ili — kako reče G. A. Cibotto — treba se suprotstaviti onima koji prihvataju »jednostavna rješenja tradicionalnih mišlje-

<sup>38</sup> Angelo Beolco detto il Ruzante, »Moscheta« — Prologo, u: *Commedie del Cinquecento* itd., str. 680.

<sup>39</sup> Diego Valeri, »Caratteri e valori del teatro comico«, u: *La civiltà veneziana del Rinascimento* itd., str. 20—21.

<sup>40</sup> L. Zorzi, »Prefazione«, u: *Ruzante-Teatro*, Torino 1967, str. XXIX.

nja: da se Ruzanteove komedije svode na vješte parodije seljačkog svijeta, na zabavno unakazivanje i nagrđivanje jednoga posebnog dijalekta.«<sup>41</sup>

Nije potrebno dokazivati da je seljačka i erotska tematika uvjetovala upotrebu »jednog posebnog dijalekta«, ali je potrebno istaknuti da ona nije mogla naći prikladnije sredstvo oblikovanja. Posegnuti za temama o kmetskoj opstojnosti i nagonskoj agresivnosti značilo je biti spreman na probijanje ograda postojećega književnog i kazališnog rječnika i na razbijanje jezičnih dilema. Samo tako je mali čovjek mogao biti premješten s ruba životne tragike u središte umjetničke komike.

Svjestan uloge dijalekta, Ruzante je uspješno osmišljavao dijaloge i monologe i kao vezivno tkivo njihovih konteksta koristio je komične, groteskne i lakrdijaške elemente. Kada se definitivno odrekao »učenog« jezika i prihvatio dijalekt kao osnovno lingvističko-stilističko sredstvo, književni jezik i druga narječja uz »lingua moscheta« postali su pomagala u razmicanju tematskih granica, u vršenju dijalektičke konfrontacije psihološki neodređenih likova, u stvaranju zabavne atmosfere. To umijeće ne očituju oni autori koji su mislili da će kalemljenjem suvremenih motiva ili narodne tradicije na stare kazališne forme riješiti odjednom sve dramaturško-sadržajne probleme. Pojavili su se tako hibridi, s kojima se teatar nije osobito obogatio. Kalemljenje je obavljeno postupno, na različitim stilističkim nivoima — na humanističko-makeronskom u prvo doba, na dijalektalno-pučkom u drugo, onda kada je toskanski jezik potvrđivao svoju prednost nad svim talijanskim narječjima i, već predodređen da postane faktor objedinjavanja, kristalizirao svoju književnu fizionomiju.

U potrazi za efektima, pisce je obuzela strast kombiniranja najraznorodnijih govora i stila; tako se u nekim kompozicijama javlja pravi jezični galimatijaš. Obnovljeni ili osvježeni sižei nisu bili u stanju da uspostave red i da sačuvaju shematičnost u izlaganju materije.<sup>42</sup> Najčešće se padovanski, bergamski i mletački glasovi prepleću sa književnima bez ikakve potrebe, a u svrhu pobuđivanja smijeha.

<sup>41</sup> G. A. Cibotto, *op. cit.*, str. XXXVI.

<sup>42</sup> I prije i poslije Ruzantea, glumci i autori se međusobno natječu u izmišljanju novih formi. Govoreći o kazališnoj djelatnosti u Veneciji Mario Apollonio spominje cijeli niz imena, među kojima Burchiella, Chereu, Zan Pola, Marcantonio (isp. *Storia del teatro italiano*, I, 2, Firenze 1951, str. 269). Ali nitko nije bio u stanju da pokrene komediju kao teatralni organizam i da disciplinira njezinu formu kao što je učinio A. Beolco.

Dijalektalno jezgro, ali ne kao izražajni faktor, prisutno je u komediji »Bulesca«.<sup>43</sup> Pri njezinu sastavljanju nepoznati se autor nije uspio osloboditi utjecaja stereotipnih teatralnih modula. Uvjeren da leksičke nepoznanice i proizvoljne jezične formulacije mogu efikasno podizati komiku siromašno strukturirane komedije, oslanja se na riječi importirane izvana i ubačene u mletački govor od trgovačkih slojeva ili vojnika regrutiranih iz udaljenih dominiona Serenissime. U *Bulesci* nije postignuto funkcionalno jedinstvo jezika, stoga su izostala efektivna scenska rješenja. To je jedinstvo, međutim, postignuto u drugoj anonimnoj komediji »*La Venexiana*«.<sup>44</sup> Već je u »Prologu« najavljena čvrsta struktura priče i namjera da se ljubavna zgoda razmjesti u određeni prostor i vrijeme jer glavna junakinja jest: »una nobile conterranea vostra«, odnosno dvije zemljakinje se natječu da steknu naklonost jednog mladića — stranca, koji je stigao u grad iz nepoznatih razloga. Prostorne i vremenske oznake zahtijevale su lingvistički određen sustav. U samom procesu promatranja, materijalna komponenta »sugerira autoru *Venexiane* tri jezična sloja — učeni vulgarni jezik Julija, mletački jezik žena, bergamaški nosača«, i svi ti slojevi bivaju svrsishodno umjetnički i pjesnički razmješteni, što izdvaja tu komediju — kako dobro uočava G. Padoan — od pokušaja jezičnog *mélangea*, koji predlaže Andrea Calmo.<sup>45</sup>

Autor *Venexiane* stavlja u središte priče ljubavnu strast i nemoć žene da joj se odupre, a radnju usmjerava na očitovanje posljedica razbuktalog nagona; sve to čini u namjeri da potvrdi kako nagon ne razlikuje spolove.

Prividne oznake tipizacije nisu dovele u zabludu G. Padoana, poznavaoa mletačke toponomastike i onomastike, koji je utvrdio da je komedija »non fabula, non comedia, ma vera historia«.<sup>46</sup> Prema

<sup>43</sup> Autor *Buleske* nije još individualiziran. Neki su se istraživači zalepteli u nekoliko navrata i pripisali autorstvo najprije Ruzanteu, a zatim Marcu Guazzu. Iako je djelo ostalo anonimno, zna se da je komedija predstavljena u Veneciji 8. listopada god. 1514.

<sup>44</sup> *Venexianu* je otkrio E. Lovarini i objavio ju je god. 1928 (Zanichelli, Bologna). On nije uspio da pronade autora i da odredi godinu nastanka. Tek je kasnije fiksirao razdoblje u kojem je pisana, a to je razdoblje 1507—1517. Giorgio Padoan, međutim, ne samo što je uspješno locirao radnju i identificirao glavne junakinje već je na osnovi prikupljenih dokaza pomakao godinu nastanka na 1535—36.

<sup>45</sup> G. Padoan, *La Venexiana »non fabula, non comedia, ma vera historia«*, Firenze 1967, str. 42—43.

<sup>46</sup> Pod istim naslovom »*La Venexiana*«, nedovoljno utvrđene 1576. godine. Giovan Battista Andreini napisao je u dijalektu veselu i dinamičnu komediju s izrazitim osobinama *commedie dell'arte*. Komedija je objavljena pod imenom *Cocalin dei Cocalini* u Veneciji 1619. Pseudonim je otkrio E. Bevilacqua u svom radu »*Glambattista Andreini, Archivio storico-italiano*, 1894.

tome, pokretačka snaga radnje ne znasniva se toliko na scenskom zapletu koliko na realističkoj i psihološkoj očevidnosti.

Razdražena putenost, odnosno libinozna žudnja, koja sačinjava okosnicu komedije, djeluje izazovno i stavlja udovicu Anzolu i gospođu Valieru u situaciju da, prkoseći moralnom zakonu, podupru prohtjeve vlastite ljudske prirode. »Njihova je ljubav nemirna, uzburkana, gotovo tjeskobna: svjesna, reklo bi se, vlastite prolaznosti. Trenutak sreće, prema kojoj one jure s različitim osjećajem, ali s podjednako žestokom žudnjom, neće dati mira njihovim dušama: iz polusvijesti o toj fatalnosti što one posjeduju, javlja se stanovita gorčina, koja daje komediji ukus drame.«<sup>47</sup>

*La Venexiana*, čija je arhitektura vrlo skromna, scenski je doradena zahvaljujući efikasno sastavljenom dijalogu i adekvatno upotrebljenom dijalektu. Sva se komika sabila u riječi i u izraz, iako mletački govor nije iskorištavan u ekskluzivnoj funkciji komične karakterizacije i za fiksne tipove.<sup>48</sup> Jezičnim posredstvom oživiljen je nosač Bernardo, stereotipna figura u renesansnoj komediji. Njegova se ljudska dimenzija ponavlja u dodiru s urbaniziranim služavkom Oriom. Spremna da svoj saobraćajni jezik podešava situacijama, da ga po potrebi uzdigne iznad pučkoga, Oria je lik koji teži psihološkom zaokružavanju. Njezina prisutnost u djelu kazuje da umjetnik ne pokreće uzaludno nijednog protagonista, i da svaki međusobni dodir ubrzava kristalizaciju njihovih profila. Dovoljno se sjetiti scene Bernardova predusretanja Orije, gdje se sudaraju pučki, prosti, žargon prvoga s »otmjanim« načinom izražavanja druge: »Che andif fazand olà? Chirchef da vo la manestra?« pita Bernardo služavku koja juri ulicom. »Andè al vostro viazo, che non voglio niente da fachini« (podvukla G. R. Č), odgovara djevojka ne iznevjeravajući svoju autentičnost. (Čin V, scena II).

Dijalektalna riječ stekla je u *Venexiani* posebnu moć budući da je uspješno spojila tradicionalnu priču o usplamtjeloj strasti i materijalnu konkretnost iz koje su izvučeni likovi što ih ta strast pokreće. U procesu oblikovanja, riječ se povijavala postupcima junaka nastojeći da dade dijalogu potrebnu vis comicu i da pojača kvalitet scenske komponente.

*La Venexiana*, uz Ruzanteova djela, pobija Machiavellijevu tvrdnju da samo izvorni toskanski jezik može posjedovati magičnu komičnost koja plijeni, te ujedno svjedoči da su teatralna svojstva dijalekta neograničena ukoliko mu je povjerena obrada specifične materije. Kada nagoni uvjetuju dramsku vitalnost skidajući plašt s čovjekovih tajni, domaći, svakodnevn, nepatvoreni glasovi mogu

<sup>47</sup> Diego Valeri, *op. cit.*, str. 15—16.

<sup>48</sup> Usp. G. Paduan, *op. cit.*, str. 43.

komediju natopiti komikom, takvom da joj ukus bude gorak i neponovljiv. »U gorčini suza sakriva se slast uživanja — govorio je renesansni pisac Sforza Oddi u svojoj komediji — i ja, koji na svaki način želim zabavljati, tako često pravim mješavinu suza i smijeha, a gorčina plača čini ugodniju slast smijeha.«<sup>49</sup>

Stazama Angela Beolca uputili su se Andrea Calmo i Gigio Artemio Giancarli. Calmo čiji se životni put dodiruje s Ruzanteovim, u svom zanosu prema komediji žali je zbog njene skromnosti i priželjkuje za nju da se »svečano odjene i da podigne svoju reputaciju«. »Ali, drage sestre (komedije), sigurno je golema šteta što hodate tako mršave, poderane i s malim brojem prijatelja, osobito u ovo doba kada biste vi — dostavljam vam tu ružnu vijest — da vas puk ne posjećuje, po bogatom svijetu umrle od gladi, toliko su na vas zaboravili.«<sup>50</sup> Da ne bi hodale »tako mršave« i da bi bile zamijećene od bogataša, Andrea Calmo poziva se na Ruzanteovu poetiku o prirodnosti. »Podsjećam vas opet — veli u Predgovoru *Saltuzzi* — da je komedija puna prirodnosti kako je skrupulozni ne bi optužili...«<sup>51</sup> Međutim, najavljena prirodnost žrtvovana je u *Saltuzzi*, u *Rodiani* i u *Travagli* zbog novelističkog izvora sadržaja i klasične ukalupljenosti, u *Pozioni* i u *Fiorini* zbog oponašanja Machiavellija i Ruzantea, a u *Spagnolos* zbog farseskog postupka u obradi teme. Na prirodne elemente nasrće i dijalog sazdan od hibridnog žargona, koji je umjetno skovao autor. Leksički i frazeološki sastav raznih provenijencija — njemačke, hrvatske (dalmatinske) i grčke vojničke, tj. (»degli Stradioti«) — sputao je piščev zalet i spriječio da se riječ slijepi sa slikom vremena, mjesta i ambijenta kamo su smješteni junaci. Govorna komponenta stavljena je u službu teatralnog organizma s uvjerenjem da zabavljački temelj leži u dezintegraciji jezika i u pojačanju zapleta. Likovi, lišeni psihološke motivacije, saobraćaju međusobno jezikom koji ih odvaja od stvarnosti. Pluridijalektalna upotreba osiromašila je tekstove i taj nedostatak kompenzirala dvosmislenostima. S pomoću njih protagonisti zapleću radnju i u tom zapletanju gube svoje prvobitne socijalne oznake kao Saltuzza u istoimenoj komediji.

Saltuzza potječe sa sela, ali, postavši sluga Polidarija, hvata konce radnje u svoje ruke i vješto spletkari između zaljubljenih Messera Melinda i Polidarija. Svođenjem sadržajne komponente na splet zgoda i nezgoda i pretvaranjem izraza u mehanizam za pokretanje smijeha, morala je biti iznevjerena Beolcova zamisao o

<sup>49</sup> Sforza Oddi, »Prigione d'amore« — Prologo, u: *Commedie del Cinquecento*, II, Milano 1959, str. 902.

<sup>50</sup> Andrea Calmo, »Dalle lettere alle signore comedie«, u: *Commedie del Cinquecento*, II, itd. str. 1070.

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 784.

prirodnosti lica i prizora. Udaljavanjem od umjetničke koncepcije teatra, koju je zastupao Ruzante, Calmo postavlja temelje novom kazališnom rodu — *comedi di dell'arte*, koja se oslobada brižljivo razrađenog teksta i predaje svoju sudbinu improvizatorskim sposobnostima glumaca, njihovim egzibicionim istupima i jezičnom razmetanju.

U svojim mletačkim okvirima teatralnog djelovanja, Calmo se laća svih formalnih rekvizita da bi nadomjestio pomanjkanje talenta i nadahnuća. Forma je povremeno uspjela premostiti pregradu između ispraznog sadržaja i realnog svijeta. »Ispod iskidanog ritma i nesavršene dramske konstrukcije izbija živahnost forme i takva hitrost dijaloga, što prije svega ističe i izoštrava neke scene koje bacaju zanimljivo svjetlo na društvo i na stvarni život onog doba.«<sup>52</sup> Jezično-izražajni trikovi, omiljena izražajna sredstva lakrdijaša i improvizatora, i mimička uloga egzotičnih jezičnih kombinacija zaveli su autora, ali ne do mjere kako bi im dopustio da postanu sami sebi svrha, kao što se dogodilo Virgiliju Verrucci. Zloupotreba dijalekta dovela je njegovo djelo *Li diversi dialetti* do apsurd: svaki junak govori svojim jezikom. Desetak narječja, kojima se sporazumijevaju protagonisti, dovelo je proces jezične dizgregacije do vrhunca, te se Veruccijeva komedija spominje kao kuriozna dramaturška deformacija.

Diskriminacija dijalekta kao stilističkog sredstva nije toliko vidljiva u Giancarlijevim komedijama *Capraji* i *Zingani*, koje su izazvale divljenje mletačkih i drugih prijatelja.<sup>53</sup> Kao i Beolco, želio je da spona s vremenom, mjestom i sredinom ne budu proizvoljno uspostavljene, da likovi, pronađeni na vrelu života, podlegnu scenском preobražaju. Tako, najavljujući *Zinganu*, obraća se publici s molbom: »Prvo, da povjerujete kako su te zgrade koje vidite grad Treviso... Drugo, da su likovi koje ćete gledati na pozornici večeras onakvi kakvi su se trudili da budu, a ne vaši sugrađani (kakvi doista jesu)... Treće, da izvolite povjerovati da je Comedia, koju ćete vidjeti večeras, napisana u razmaku od osam sati.«<sup>54</sup> Umjetničke premise i intencija autora našle su sekundaran odraz u njegovom djelu. Budući da se strukturalno vezao za *commedia* u eruditu, Giancarli podređuje svoje protagoniste tradicio-

<sup>52</sup>G. A. Cibotto, *op. cit.*, str. XLVIII.

<sup>53</sup> Marin Negro u predgovoru svojoj komediji *Lu Pace* iskazuje svoje divljenje prema Giancarliju i između ostalog veli: »Tal che con le sue opere si ha fatto immortale, il quale fu Gigio Arthemio pittore Rodigiano, ch'ha composto tante bellissime comedie, tra le quali si trova in stampa la *Cingana*, la *Capraia*, la *Pelegrina* e altre degne di esser comediate.« (*La Pace* — Comedia non meno piacevole che ridicolosa. In Venetia, per Francesco Rocca, MDLVIII, str. 3).

<sup>54</sup> *Teatro veneto*, a cura di G. A. Cibotto, Bologna 1960, str. 426.

nalnim zakonima preoblačenje i prepoznavanja (Dorotea i Lionello u *Capraji* doznaju odjednom da su braća, a u *Zingani* do istog saznanja dolaze Međoro i Angelica). To je razlog zbog kojega su jedva očuvani selektivan kriterij i realistički smisao za prilagođavanje jezika vlastitim likovima. Promiskuitetom raznih govora — mletačkog, padovanskoga, bergamaškoga, grčkoga, književnog talijanskoga i umjetno kreiranog ciganskog žargona, radnja i ljudi nisu podvedeni zbilji iz koje su dopremljeni i tek se tu i tamo predstavnici sela — Spadan i Garbuglio — izvlače iz šablone, premošćuju klasična dramaturška rješenja i hvataju vezu sa svojim slojem. Veza postaje čvršća kad razgovorni element, s dijalektalnom podlogom, svojom vlastitom snagom zasjenjuje strukturalnu i jezičnu kombinatoriku. Inače, realistička se komponenta skriva u dijaloškom kontekstu kad junak nastupa bez jezičnih skrupula i kad zamahne u vlastiti leksički rezervoar, kao što se zbiva u VIII sceni II člina *Zingane*, gdje je monološki istup Agate, moralno degradirane žene, projektiran u tri pravca: socijalnom, etičkom i realističkom. Stereotipni lik *ruffiane* nestaje pred navalom njenih lucidnih misli pretočenih u elementarne frazeološke konstrukcije mletačkog narječja. »O Dio quanto xe grando sto amor de fioli. Quante fadighe patisse el pare, e la mare a levarli, e tanto pi patisse una povera vedoa co son mi; ... e si ho fatto anche delle cose che no xe cusì da far, diebo esser scusà, perché no l'ho fatto co fa alcune, per morbezzo, ma per bisogno... vedo no ho butà via tutte le mie fadighe, che la xe tanto obediente a i miei comandamenti; a anche le cose disoneste, ghe despiase tanto che no posso pensà, quante volte credevu che la me reprecnda, digandome cara madonna mare quando voleu lassar queste vostre brigarie, ste vostre imbassae, ste vostre belletti, no vedeu che vu se oramai col pe in la fossa, che vu dissè le una vecchia de sessanta anni, e tanto che la me cava le lagreme da iocchi.«<sup>55</sup> Jukstaponiranjem dvaju dijaloga — majčina i kćerina — narodna je komponenta govora jače eksponirana i misaoni supstrat izbija u prvi plan. Pod teretom vlastite riječi, kristalizira se kontradiktorni lik majke. Zrake realizma koje obasjavaju njezino lice zahvaćaju i Stellu, prema kojoj ona pri-

<sup>55</sup> »Bože, kako je velika ljubav prema djeci! Koliko se muče otac i majka da ih podignu, a još više udovica kao što sam ja... pa ako sam učinila stvari koje se ne smiju činiti, mora mi se oprostiti jer to nisam radila, kao što druge rade, iz objesti, nego iz potrebe... vidim da nisu bili uzaludni moji naponi, jer me ona (kći) tako dobro sluša; a nečasne stvari su joj toliko neprijatne da ne možete zamisliti; koliko puta me ona, vjerujte mi, prekorava govoreći mi draga gospo majko, kad ćete već jednom ostaviti to spletkarenje, to prenošenje poruka, to vaše mazanje, zar ne vidite da ste već jednom nogom u grobu, da ste vi starica od šezdeset godina, tako da mi izmamì suze iz očiju.«

mjenjuje odgojni moto: »svima je poštenje drago u vlastitoj kući, a nepoštenje u tuđoj.« (Čin II, scena VII).

Nepretenciozni način izražavanja, uz skromnu sintaktičku strukturu nepročišćenog dijalekta, pridonosi identifikaciji likova i njihovu razmještanju u društvu. Kao što je vlastita riječ legitimirala Agatu i njezinu životnu filozofiju, u kojoj grubi materijalizam odudara od moralističke platforme njenih ideala — služi se nečasnim sredstvima u časne svrhe da bi kćer zaštitila od moralnog posrnuća i učinila je dostojnu da uđe u hram poštenih — tako se i likovi ostalih ugroženih predstavljaju riječima u koje je sabita sva tjeskoba njihova ljudskog bivstvovanja.

Giancarlijevi zahvati u stvarnost jače bi nesumnjivo odjeknuli da mu se nisu preprečili stari 'eruditski' motivi, koje je nastojao premostiti jezičnim kompromisom. Unatoč svemu, Ireneo Sanesi oduševljava se *Zinganom* i smatra je jednom od najboljih primjera narodne dramaturgije XVI stoljeća.<sup>56</sup>

Komični teatralni žanr zauzima sredinom XVI stoljeća posebno mjesto u literarnom stvaranju, ali su njegovi umjetnički dometi suženi zbog stilističke profanacije jezika, posebno u onim djelima gdje je pluridijalektalna komponenta mehanički podešena izazivanju smijeha. U povijesti teatra registrirani su sastavi s komičnim pretenzijama, namijenjeni privatnim zabavama ili prigodnim manifestacijama, u kojima su autori podlegli shematizmu, ubacujući u dijalektalnu potku egzotične riječi ili trivijalne izraze kako bi prikriili svoju stvaralačku nemoć. *Commedia dell'arte* nije pro našla izlaz iz krize, već je, fiksiranjem tipova-maski i stvarajući od poznatih tema hibridne mješavine, ukrutila svoju vlastitu formu.<sup>57</sup>

Dok se komedija sapletala u scenskom tehnicizmu i profesionalizmu, krinke su pokrivala lice glumaca, a pantomima je osušila živahnu i sočnu mletačku riječ.<sup>58</sup> Razni konflikti — koji su kod Ruzantea realistički izvedeni — kristaliziraju se u mimičkim egzibicijama, u dosjetkama za kojima se istodobno zalijeću Arlecchino i Pantalone, Brighella i njegov gazda, Colombina i Dottore.<sup>59</sup> Promatračka namjera, prisutna dotad kod većine komediografa, morala

<sup>56</sup> Isp. Ireneo Sanesi, *La commedia*, II, Milano 1954, str. 492.

<sup>57</sup> Usp. Giacinto Toselli, *Saggio di uno studio estetico e stilistico delle commedie goldoniane dialettali*, Venezia 1904, str. 39.

<sup>58</sup> U isto se doba obratan proces odigrava u pjesničkom stvaranju. Maffeo Venier i Giovanni Guicini, pjesnici, uvjerljivo dokazuju da je mletački jezik sustavno prerastao razne Saltuzze, Ruzantece, Spadane i druge predstavnike seljaka, kao i urbaniziranog Pantalona, Arlecchina, Colombinu, koji su, podcijenivši izražajnu snagu dijalekata, natakli maske i osmišljenu dramsku riječ zamijenili izvijanjem i prevrtanjem po pozornicama.

<sup>59</sup> Isp. L. Zorzi, *op. cit.*, str. XXVI.

je izostati i zbog nasrtljivosti vladajućih krugova, koji su odlučili da zauzmu stare kontrolne pozicije u kulturnim i umjetničkim manifestacijama.<sup>60</sup> »Sjene seljaka iz kopna i jadnika iz gradskog plebsa prošle su preko buržujskih pozornica brzinom prividenja, iskoristivši trenutak krize vladajućeg sloja, što je moglo nagovijestiti preokret klasa, odnosno i obznanjenih dogovora.«<sup>61</sup> Te sjene koje su preletjele preko pozornice dale su impuls dijalektalnom teatru. Dijalekt je bio njihova neiscrpna poluga, a ujedno glavni most između teatra i otuđenog seljačkog svijeta. Tematsko proširenje poznate ruralne materije uvjetovalo je preobražavanje teatralnog rječnika. Kroza nj struji težnja da se glasovi rastvore i da pozornica zabruji od jeke originalnih tonova. Težnju mlako podržavaju kazališni pisci XVII stoljeća — Milanežanin C. M. Maggi, Pijemontez C. G. Tana, a na svoj način i Michelangelo Buonarroti il Giovane, Firentinac. Prva su dvojica intuitivno shvatila da se u dijalektu kriju neiscrpne izražajne mogućnosti, ali će i njima nedostajati umjetnički zamah, stoga se glasovi njihovih protagonista neće dovoljno izdiferencirati i dobiti će prigušeni zvuk. Tek će Goldoni dovesti na scenu narodne likove koje društveni obziri neće sputavati da sa scenske forme skinu kontrolni veo i da uklone prisutnost uređivačkoga uma i tek će oni svoj govor — mletački — nametnuti slušačima kao svoju stilističku alternativu.

<sup>60</sup> Giorgio Padoan u više navrata spominje Akte »Consiglia dei Dieci«, u kojima su sadržane odluke o zabrani pojedinih komedija i odluke da se one prije prikazivanja podvrgnu pregledu (Usp. *La Venetiana* itd., str. 9 i dalje).

<sup>61</sup> L. Zorzi, *op. cit.*, str. XXX.

G. Rabac-Čondrić: ALLE ORIGINI DEL TEATRO DIALETTALE ITALIANO

## Riassunto

Se ricercando le origini del teatro italiano bisogna riandare a quel fenomeno letterario in cui voci poetiche venivano intersecate da voci drammatiche, ricercando quelle del teatro dialettale è indispensabile riallacciarsi alla drammaturgia del secolo XVI a quel periodo cioè in cui lo spirito creativo, stanco ormai di classici, di poetica aristotelica ed oraziana, di emulazione e di imitazione, si propose di ristrutturare la commedia e di introdurvi motivi più pressimi alla realtà.

Benchè nel rinascimento l'arte teatrale non godesse la stima dell'arte poetica, l'attività drammatica non venne meno. Esonerati col tempo del loro tributo agli schemi classici proposti dall'umanesimo, autori ed attori si prefigsero di rinnovare le forme teatrali, di aggiornare il linguaggio e renderlo più confacente alla materia trattata, soprattutto a quella le cui sorgenti presentavano venature senpeggianti nella «natura» o nella cronaca. La commedia, schivando il conformismo e la tematica tradizionale, rinvisori sotto il dinamismo linguistico ed espressivo e per la comparsa di personaggi eccezionali quale il villano.

Al villano, nonostante la sua presenza nella satira antivillanesca, era stato chiuso l'accesso alle scene italiane fino al momento in cui il linguaggio dialettale non fece breccia nell'accademismo linguistico e non sfondò i palcoscenici avvolto in un nembro umoristico-realistico, ossia finché l'autore anonimo della *Venexiana* e Angelo Beolco-Ruzante non ne fecero una scelta stilistica. La scelta venne suggerita dalla tematica sessuale nella *Venexiana* a da quella esistenziale nelle opere del Ruzante.

Le commedie, nelle quali il vernacolo contribuì ad un'organizzazione scenica più moderna, presentano episodi, nonché scene tinte di realismo che sparisce però lì dove il dialetto-base viene compresso da un eccessivo variare e sovrapporsi di lingue e di dialetti, come successe nel teatro di Andrea Calmo e parte in quello del Giancardi.

La lingua popolare, non letteraria e non accademica, fece irruzione nel teatro italiano in compagnia di figure prese dalla vita rurale e di quelle scoperte in città le quali, mosse dall'istinto, fecero leva sui tabù del sesso. Questa stessa lingua — padovana, veneziana o checcnessia — attutì la carica umoristica, scherzosa e burlesca su cui facevamo pernio le vecchie farse, i *mariazi*, le *momarie* e forme del genere, per recuperare il personaggio del contadino nella sua tragica alienazione. Il comico irridente diventa irrilevante nelle commedie dialettali con pretese artistiche. Il comico si inserisce nel tessuto dialogale di queste commedie o col reinventare il dialetto usato, o con la sua autenticità.

Promuovendo l'esigenza della realtà, i talenti più avvertiti non potevano trovar mezzo espressivo più adeguato e più funzionale del dialetto, soprattutto per i contenuti sociologici ed esistenziali.