

Komički i tragički obrasci u komadu Williama Shakespearea, "Mjera za mjeru"

Vlasnović, Stella

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:606494>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-28**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Ak. god. 2021./2022.

Stella Vlasnović

KOMIČKI I TRAGIČKI OBRASCI U KOMADU WILLIAMA
SHAKESPEAREA, *MJERA ZA MJERU*

Seminarski rad

Esej

Mentorica: dr. sc. Lada Čale Feldman

Zagreb, 2022.

SADRŽAJ

UVOD	3
1.	3
2.	4
3.	8
4.	12
ZAKLJUČAK	18
LITERATURA	19

UVOD

Tragedija i komedija posjeduju zajednički ritualni korijen. Angelo Brelich u svom razmatranju komedije i religije upućuje na važnost istih okolnosti koje okružuju ove dvije zasebne dramske vrste. Prije bilo kakvih drugih poveznica, važno je napomenuti kako su bile prikazivane u okviru javnih svetkovina Atene te da su obje služile slavlju u čast boga Dioniza (Brelich 1980: 45).

Nadalje, Brelich navodi još dvije teze koje će nam biti od velike važnosti za daljnju analizu koju planiram provesti. Prvo, on napominje kako obje vrste vrše istu funkciju (dionizijske svečanosti), a zatim da su istovremeno i međusobno kontrastne, odnosno da se ista sredstva potpuno različito upotrebljavaju. Odmah vrlo slikovito daje primjer za tu istovremenu bliskost i distancu; naime Aristofan je označavao komediju riječju TRYGODIA (samo jedno slovo razlikuje ju od grčke riječi za tragediju – TRAGODIA) (ibid.).

Northrop Frye u *Anatomiji kritike*, u trećem eseju „Arhetipska kritika: Teorija mita“ navodi četiri pripovjedne kategorije koje sačinjavaju dva oprečna para: tragedija, komedija, romansa i satira.

„Tako postoje četiri glavna tipa mitskog kretanja: unutar romanse, unutar iskustva, prema dolje i prema gore. Silazno je kretanje tragičko kretanje: kolo sreće spušta se od nevinosti prema *hamartii*, a od *hamartie* prema propasti. Uzlazno je kretanje komičko kretanje, od prijetećih zamršaja prema sretnom završetku i općenito pretpostavci o postdatiranoj nevinosti u kojoj svi žive sretno i dovijeka.“ (Frye 1957: 185)

Za sada je jasno da su tragedija i komedija dvije suprotstavljene vrste ili prema Fryjeu, dva oprečna pripovjedačka modusa. Frye to vrlo slikovito dočarava uzlaznim i silaznim kretanjem niz kolo sreće. U poglavlju o tragediji, koju analizira nakon komedije, on kazuje da je tragedija vrlo slična obrnutoj karakterizaciji komedije (ibid.: 244). U tragediji je između ostalog obrnuta struktura funkcija likova, o kojoj će biti više riječi u daljnjem razmatranju.

Kako bih razmotrila istovremenu bliskost i udaljenost ovih dviju vrsta, odlučila sam interpretirati Shakespeareov komad *Mjera za mjeru*. Shakespeareovi prijatelji i kolege svrstavaju *Mjeru za mjeru* pod žanr komedije u prvom *Folio* izdanju¹. Ipak, *Mjera za mjeru* se

¹ Prva objavljena kolekcija Shakespeareovih dramskih komada iz 1623.

uz komade *Troilo i Kresida* te *Sve je dobro što se dobro svrši* češće svrstava u skupinu Shakespeareovih komada koji se već tri stoljeća nazivaju 'problemskih komadima' (eng. *problem plays*). Ta sintagma povezuje Shakespearea s dramatičarima koji stvaraju nekoliko stoljeća nakon njega, poput Ibsena i Shawa. *Problem play* se definira kao komad koji se bavi kompleksnim društvenim problemima vremena, najčešće u modusu koji varira između tragičkog i komičkog, a čiji je završetak otvoren raznim mogućnostima te zapravo nerazriješen (Chedgzoy 2000: 59).

U analizi koja slijedi prikazat ću slojevitost koja se nalazi iza naziva 'problemski komad'; odnosno pokušat ću nazrijeti koji je to 'problem' koji već stoljećima ne dopušta da se ovaj komad svede pod jedan 'čisti' žanr – tragediju ili komediju. Dublje ću propitati na koje se sve načine u *Mjeri za mjeru* miješaju komički i tragički registar, struktura, modus pripovijedanja. Na posljetku, pokazat ću kako tragedija i komedija nisu krute strukture, već da neprestano aludiraju jedna na drugu u komadu koji stoga nije točno u prostornom smislu teksta podijeljen na komičan i tragičan dio, već je dvostruko kodiran i nije ga moguće iščitati samo kroz prizmu jedne strogo određene strukture.

1. Northrop Frye: *Mit proljeća: komedija i Mit jeseni: tragedija*

„Tragedija iskorištava naše najdublje strahove, a komedija mehanizme kojima se protiv njih branimo.“ (Mauron, prema Pavis 2004: 191)

Neke od najosnovnijih distinkcija između komedije i tragedije koje Frye izdvaja su sljedeće:

- Komedija se bavi likovima u nekoj društvenoj skupini, dok se tragedija više usredotočuje na pojedinca.
- Tipičan komični junak umanjene je važnosti, prilično neutralan i neoblikovan što se tiče karaktera, a tipičan tragički junak negdje je između božanskog i ljudskog, „vrlo je velik u usporedbi s nama, ali postoji nešto drugo, na strani što je nasuprot gledalištu, a s tim u usporedbi on je malen“ (ibid.: 235).
- Komedija je trodijelna: stabilan i skladan poredak biva nakratko narušen glupošću, opsesijom, zaboravljivošću, ponosom i predrasudom, ili događajima što ih ni sami likovi ne razumiju, i zatim ponovno uspostavljen. Tragedija je dvodijelna: prvotni čin koji izaziva osvetu predstavlja antitetško ili protutežno kretanje, a dovršenje kretanja razrješuje tragediju.
- Tragedija izaziva strah i sažaljenje, emocije moralne privlačnosti i odvratnosti te ih odbacuje. Komedija izaziva emocije simpatije i podsmijeha te ih na isti način odbacuje.
- „Komedija je u mnogomu okrenuta integraciji obitelji i prilagodbi obitelji društvu kao cjelini; tragedija je okrenuta raspadu obitelji i postavljanju obitelji u opreku s drugima u društvu (ibid: 247)“
- „Kao što junakinja komedije često spaja radnju očito je da će središnja ženska ličnost kakve tragičke radnje često polarizirati tragički konflikt (ibid.)“

Prema Fryjeu „da nije tragedije sva bi se djela pripovjedačke književnosti mogla vjerodostojno objašnjavati kao izraz emocionalne vezanosti“ (1957: 234). Tragično djelo pruža jamstvo nezainteresiranosti u doživljaju književnosti, ne ispunja naše želje kao čitatelja niti izaziva u nas odbojnost.

U poglavlju o komediji svjesno napominje formulu komedije koja se održala od najstarijih poznatih komediografa poput Menandra i Plauta:

„Obično se zbiva to da mlad čovjek želi mladu ženu, da njegovu želju priječi nečije opiranje, obično očinsko, i da nešto prije završetka komada nekakav zaokret u zapletu omogućuje junaku ono što želi.“ (ibid.: 186)

Nadalje, Frye zaključuje da prepreke junakovoj želji tvore radnju komedije, a nadvladavanje tih prepreka komično razrješenje, Tendencija komedije je da u svoje konačno društvo (prema kojem se vrši kretanje) uključi što više ljudi, a otjera likove koji su bili izvor smetnji. Raskrinkavanje i nemilost prema nepopravljivom liku pridonosi patosu ili čak tragediji i stoga se često koristi načelo preobraćenja lika-uljeza. Komično društvo ipak nastoji uključiti što više pripadnika. Na to upućuje važnost riječi „milost“, „nadasve važna tematska riječ u shakespearskoj komediji“ (ibid.: 189).

Komedija može u sebi sadržavati potencijalnu tragediju; ritualni obrazac iza katarze komedije jest uskrsnuće što prati smrt, epifaniju ili očitovanje uskrslog junaka (ibid: 243). Kršćanstvo vidi tragediju kao epizodu u božanskoj komediji te tragedija može funkcionirati kao predigra komediji zbog činjenice da je „lako“ izvesti sretan završetak iz tmurne radnje (ibid.).

2. William Shakespeare: *Mjera za mjeru*

Mjera za mjeru jedan je od triju 'problemskih komada' Williama Shakespeara². Paul Edmondson u analizi „Comic and Tragical“, u kojoj se bavi tim trima komadima, spominje kako se naziv 'problemski komad' uglavnom definira kao komad koji se bavi određenim društvenim problemom, te da je Henrik Ibsen jedan od istaknutijih predstavnika komada koji se uvrštavaju pod taj naziv (Edmondson 2003: 280).

Ovaj Shakespeareov komad, kao i vjerojatno svi njegovi komadi nema jedan jedinstveni izvor. Mnogi kritičari, a tako i već spomenuti Paul Edmondson, spominju utjecaj djela *Hecatommithi* talijanskog autora Giraldi Cinzija, koje se bavi temom pravde i milosti, a koja je između ostalog jedan od tematskih slojeva koje Shakespeare obrađuje u ovom komadu. Još više dobiva na važnosti u okviru razmatranja tragedije i komedije jer, kao što sam pod prethodnim naslovom navela, riječ „milost“ u komičkoj strukturi dobiva bitno značenje.

² Ostala dva su *Troilo i Kresida* te *Sve je dobro što se dobro svrši*

Northrop Frye u knjizi *Northrop Frye on Shakespeare*, u analizi ovog komada navodi kako je sam naslov *Mjera za mjeru* fraza iz ranijeg Shakespeareovog komada, *Mletački trgovac*. Osim toga što Frye uočava da Shakespeare referira na svoje ranije djelo, on navodi i kako je ovo djelo tek jedna od brojnih varijanta djela koje obrađuje poznatu narodnu priču (Frye 1986: 581). Jezgra te priče vrlo je jednostavna: žena dolazi kod sudca moliti za život muškarca koji joj je blizak, a koji je osuđen na smrt. Sudac joj na to odgovara da će poštediti muškarčev život ako mu se ona seksualno poda.

Frye navodi još tri poznate priče iz usmene predaje koje Shakespeare kombinira s već spomenutom jezgrom iz narodne priče: prerušeni vladar, korumpirani sudac i *bed trick* (ibid.: 582).

Mjesto radnje u kojem se odvija komad *Mjera za mjeru* je Beč. Radnja započinje privremenim napuštanjem vojvode Vincentia koji svoju dužnost prepušta mladom Angelu. To se odvija za vrijeme kada je u Beču na snazi oštar zakon koji zabranjuje spolne odnose prije no što se stupi u brak. Strogi zamjenik Angelo doznaje da je mladić Claudio prekršio taj zakon te da je njegova zaručnica Giulietta trudna. Nemilosrdno ga strpa u tamnicu te osuđuje na smrt. Claudijeva sestra Isabella, buduća časna sestra, na nagovor Claudijeva prijatelja, čudaka Lucija, dolazi moliti Angela za milost za svoga brata. Angelo joj odgovara da će mu poštediti život ako ona stupi u seksualni čin s njim. Ona to odbija, a kasnije objašnjava bratu da je odabrala čast, a ne da on nastavi nečasno živjeti.

Ulaskom Vojvode pod krinkom fratra (prerušeni vladar) u trećem činu, nakon što Isabella saopći Claudiju da on mora umrijeti, mijenja se priroda ovog komada. Vojvoda u kostimu fratra nudi Isabelli rješenje koje podrazumijeva igru van Angelovih uvjeta; Isabella će pristati na Angelov zahtjev, ali će mu se umjesto nje podati njegova zaručnica koju je ostavio, Mariana (*bed trick*). Vojvodinim prerašavanjem prerašava se (ili raskrinkava; ovisi na koji način razumijevamo), tragični svijet u komični; publika prvi put vidi moguć komičan završetak, a tri lika koja će u nastavku razmotriti kao tragične figure (Angelo, Isabella, Claudio) mogu se promatrati i iz komičke perspektive te se daje naslutiti sretan kraj.

„Pojavu tog novog društva često najavljuje neka vrst zabave ili obreda svetkovine, koji se ili odvija na završetku komada ili se predmnijeva da će se zbiti neposredno nakon završetka.“ (Frye 1957: 186-7)

Northrop Frye dijeli komediju i tragediju na šest faza koje detaljno opisuje; komičke i tragičke strukture kreću se između polova ironije i romanse. Prve tri faze komedije usporedne su s prvim

trima fazama ironije i satire, a druge tri s drugim trima fazama romanse. Kod tragedije je obratan slučaj; prve tri faze tragedije usporedne su s prvim trima fazama romanse, a druge tri s drugim trima fazama ironije. Frye u toj klasifikaciji svrstava *Mjeru za mjeru* pod prvu ironijsku fazu komedije. U ironijskoj fazi komedije „humorno“ društvo ostaje neporaženo ili se jednostavno raspada a ništa ne dolazi na njegovo mjesto (ibid.: 202-3). Autor spominje kako demonski svijet u ironijskoj komediji nikada nije odveć daleko (ibid.).

„Radnja komedije giba se prema izbjavljenju od nečega što, iako je besmisleno, nipošto nije uvijek bezopasno. Također primjećujemo da komediograf često pokušava primaknuti radnju što je bliže katastrofalnoj propasti junaka, a tada je obrne što je moguće brže. Izbjegavanje ili kršenje kakva okrutna zakona često dovodi u pravi škripac.“ (ibid.)

Frye zamjećuje kako u *Mjeri za mjeru* svakom muškom liku biva u neko doba zapriječeno smrću. Stoga ne čudi što Paul Edmondson opisuje ovaj komad sljedećim riječima: „drama seksualnosti, straha i smrti“ (Edmondson 2003: 280). On također, na tragu Fryjeve teze, zaključuje da u komadu nitko ne umire, no da je smrt za trajanja komada cijelo vrijeme vrlo bliska i opipljiva. Strah od smrti koji visi nad središnjim likom biva odagnan tako brzo da se „čovjeku pričinja kao da se probudio iz noćne more“ (Frye 1957: 203). Frye uvodi pojam „trenutka ritualne smrti“ koji u ovom slučaju prve ironijske faze komedije slikovitije objašnjava da komička priča kao da tragičnu krizu primiče do blizu završetka.

„Katkada je trenutak ritualne smrti neznatan: nije element zapleta, nego tek promjena tona.“ (ibid.: 204)

Osim prve faze komedije, kojoj Northrop Frye združuje *Mjeru za mjeru*, neke od karakteristika iz ostalih faza također možemo pronaći u ovom Shakespearovom komadu. Shodno tome, Michael J. Collins u članku „Measure for Measure: Comedy in the Rag and Bone Shop“ navodi kako ulaskom vojvode pod krinkom u trećem činu, osim promjene prirode samog komada, dolazi i do transformacije prirode grada Beča. Beč, do tada tragičan svijet tamnice i strogih zakona postaje komični svijet u kojem čitatelji ili gledatelji po prvi put vide moguć komičan završetak te doznaju da tri glavna lika (Claudio, Isabella, Angelo) neće zauvijek patiti zbog posljedica vlastitih odluka. Štoviše, grad zadobiva kvalitete šume, zelenog svijeta, mjesta dobro znanog iz nekih drugih Shakespeareovih komada.

„Vojvodino prvo obraćanje Isabelli u zatvoru transformira prirodu komada i donosi cijeloj dotadašnjoj refleksiji uobičajenog svijeta iskustva neke od kvaliteta šume u blizini Atene ili Ardenske šume (...) Iako Beč cijelo vrijeme opstaje kao prepoznatljiva refleksija stvarnoga

svijeta, istovremeno postaje i zeleni svijet, jer uvjeti koji su neko vrijeme vladali više ne vladaju i zbog toga Angelo, Isabella, a povremeno i Vojvoda osjećaju posljedice svojih odluka, a istovremeno prolaze nekažnjeno.“ (Collins 1989: 28)

Gore navedene karakteristike pripadaju četvrtoj fazi komedije koju karakterizira primicanje idealnom svijetu nevinosti i romanse. Frye u tom kontekstu spominje Shakespeareov tip romantičke komedije koju naziva „dramom zelenog svijeta“ (1957: 207); „radnja komedije započinje u svijetu prikazanom poput uobičajenog svijeta, prelazi u zeleni svijet, ondje doživljuje preobrazbu u kojoj se ostvaruje komično razrješenje i vraća se u uobičajeni svijet (ibid.). Nadalje, on navodi kako je taj drugi svijet odsutan iz ironijskih komedija poput *Sve je dobro što se dobro svrši* i *Mjere za mjeru*.

Iako Frye s pravom ne svrstava *Mjeru za mjeru* pod romantičke komedije, koje nisu rijetkost u Shakespeareovu opusu, vidimo kako se zbog promjene i dvojnosti tragičkog i komičkog registra može i na ovaj komad prenijeti metafora za supostojanje dva svijeta – sanoliki svijet i svijet iskustva.

S obzirom na to da napominjem i postojanje tragičkih elemenata u ovom komadu koji su ravnopravni onim komičnima, neke karakteristike koje Frye nabroja za šest faza tragedije također se, poput komičnih, mogu vrlo smisljeno primijeniti na *Mjeru za mjeru*. Neki od aspekata pete i šeste faze tragedije, a koje pripadaju kretanju prema ironiji su najprimjereniji za spomenuti.

Frye petu fazu opisuje kao ironijsku perspektivu; likovi se nalaze na nižem stupnju slobode od slobode publike – tragedija je to zalutalosti i nemanja. Za primjer navodi *Kralja Edipa* u kojem Edip ne posjeduje znanje o vlastitom podrijetlu. U *Mjeri za mjeru* svi likovi osim Vojvode nisu svjesni da su opasnosti koje im prijete poprilično bezopasne, a Vojvoda je jedini lik koji posjeduje najveće znanje te koji je svjestan komičnog okvira unutar kojeg svi ostali likovi tragično pate. Šesta faza svijet je šoka i užasa; *Mjera za mjeru* komad je koji se većinski odvija u ambijentu tamnice, oruđa za mučenje nasmrtna prisutna su kao predmeti i u replikama se često spominju, a tri glavna junaka zaista se nalaze u velikoj agoniji i poniženju do samoga razrješenja (ibid: 251-2).

3. *Mjera za mjeru: tragično i komično*

„Kritičari su primijetili neuobičajenu mješavinu komičnog i tragičnog u *Mjeri za mjeru*. Na primjer, E. M. W. Tillyard kaže da „djelo nije jedinstven komad, već mijenja svoju prirodu na pola puta.“ (Toscano 1976: 282)

„Roy Battenhouse upućuje na sljedeće: 'prema klasičnim odrednicama forma komada niti je čista komedija, niti čista tragedija, nego neuobičajena smjesa oba žanra'.“ (ibid.: 283)

Paul James Toscano autor je analize komada *Mjera za mjeru* pod nazivom „Measure for Measure: Tragedy and Redemption“ u kojoj sugerira čitanje komada kao žanra „tragedije iskupljenja“ (1976). Autor u navedenoj analizi iznalazi brojne kršćanske motive i alegorije, a nekima od njih ću se detaljnije posvetiti nešto kasnije. Ova interpretacija je važna jer Toscano, iako iznalazi vrlo uvjerljive argumente kojima potkrjepljuje svoju tezu o pripadnosti ovog komada žanru tragedije, cijelo vrijeme ostaje svjestan žanrovske dvostrukosti koja do nemogućeg dovodi potpuno isključivanje onog suprotnog žanra (u konkretnoj analizi - komedije). Osim toga, njegovo čitanje je bitno kao svojevrsna protuteža prethodnoj odredbi *Mjere za mjeru* kao ironijske komedije, koju uvodi Northrop Frye.

Prema Toscanu, prvi dio komada tragička je radnja usredotočena oko likova Angela, Isabelle i Claudija. Njegov zaključak je da se sva tri lika nalaze u osobnim dilemama iz kojih se sami ne mogu izbaviti. Naizgledna neizbježnost tragičnog završetka ovih triju likova i stoga njihova tragička krivnja čini ih tragičnim likovima.

„Angelo, Isabella, i Claudio su nesavršeni, ne zbog dramatičareva propusta, nego zbog toga što su oni tragične figure s tragičkom krivnjom, koji čine tragičke pogreške i kreću se prema vlastitoj propasti.“ (ibid.: 289)

Ukoliko se Isabella poda Angelu da spasi brata, izgubit će vrlinu koja joj je najvažnija – čast; u tom slučaju mogli bismo ju shvatiti kao žrtvenog jarca radi dobrobiti brata koji bi i sam morao nastaviti živjeti s tim grijehom na duši.

Isabella: „Nije li to rodoskrvuće, život kupit/ Sramotom svoje sestre?“ (Shakespeare 1987: 72)

U protivnom slučaju, ako Isabella odbije Angela, Claudio će biti kažnjen ubojstvom za grijeh koji nisu dorasli tako strašnoj kazni. Angelo, predstavnik strogog zakona, a čije su namjere vrlo

nemoralne, u oba slučaja prekršio bi ljudske i božanske zakone (Toscano 1976: 286). Tragičan kraj, raspad obitelji i pojedinca, do trećeg čina doima se neizbježan.

Angelo ne poznaje sam sebe i nije svjestan svojih propusta, ali nemilosrdno primjenjuje prestrogi zakon na puk. Isabella je opsjednuta vlastitom čašću, a Claudio je u strahu od smrti i gorljiv u želji za nastavkom života. U sljedećim replikama ovih triju likova dočarane su njihove karakterne crte, tragička krivnja koju podnose te strah i suosjećanje koje u gledatelju ili čitatelju izazivaju njihove naizgled bezizlazne situacije:

- Angelo: „(...) Kad riječ ja izustim,/ Opozvati je ne mogu.“ ; „I pravo je da kriv za jednu grešku plati/ Te ne doživi da počini drugu.“ (Shakespeare 1987 : 52, 54)
- Isabella: „Radije bih da moj brat po zakonu umre nego da se meni sin nezakonito rodi.“ (ibid.: 73)
- Claudio: „Najmrži, najtegotniji zemaljski život/ Što starost, bolest, bijeda ga i robija/ Dosudit mogu čovjeku, pravi je raj/ Spram onog čega mi se bojimo od smrti.“ (ibid.: 71)

Kao što sam već spomenula u prethodnom dijelu ovog rada, obraćanjem Vojvode u kostimu fratra Isabelli, nakon što je ona saopćila bratu da se neće žrtvovati za njegov život, mijenja se tragična priroda ovog komada. Northrop Frye upućuje da se promjena žanrovske strukture naznačava i grafički.

„Ovo je najočitiiji primjer naznake promjene strukture koju smo razaznali od svih ostalih komada o kojima smo do sad razgovarali.“ (Frye 1986: 588)

Nije rijetkost da Shakespeare izmjenom *blank verse*-a i proze sugerira uzvišeni, odnosno vulgarni način govora. U ovom slučaju, do tad uzvišeni, tragični *blank verse* u Vojvodinoj replici zamjenjuje se prozom, tipičnijom za komični žanr.

Vojvoda: „Dopustite mi jednu riječ mlada sestro; samo riječ.“ (Shakespeare 1986: 72)

Paul Edmondson u analizi komičkih i tragičkih elemenata u *Mjeri za mjeru* izdvaja odmah na početku svog teksta osamnaestostoljetno uvjerenje Samuela Johnsona o tome kako žanrovi postoje kako bi omogućili autorima inovacije i subverziju ustaljenih pravila i praksi (2003: 279). Do sličnog zaključka u kontekstu razmatranja fleksibilnosti žanra komedije u ovom Shakespeareovom komadu dolazi i Michael J. Collins u svojoj analizi „Comedy in the Rag and Bone Shop“ konstatirajući da Shakespeare u *Mjeri za mjeru* propituje održivost komičke konvencije (1989: 29).

Northrop Frye se poput Edmondsona, odnosno Johnsona, služi riječju koja zvučno i značenjski na engleskom jeziku odgovara riječi „subverzija“ (*subvert*) u dijelu u kojem opisuje što se odvija sa strukturom komada nakon prvog prizora u trećem činu, odnosno pojave prerušenog Vojvode pred Isabellom. Dotadašnja tragedija se doslovno izvrće, biva oborena žanrom komedije; Frye, nadalje, slikovito opisuje kako žanr komedije proždire i probavlja prethodni žanr. Komad zapravo dobiva strukturu 'komada u komadu'. Za sve likove, osim Vojvode, tragedija se nastavlja, ali gledatelj ili čitatelj postaje svjestan da se nastavak tragične radnje zapravo odvija u okviru komične strukture kojom upravlja Vojvoda.

„Komad se ovdje prelama na dva dijela: prvi je tužna ironijska tragedija koju smo do sad rezimirali, ali odsad nadalje nalazimo se u drukčijoj vrsti komada. Jedna od razlika je u tome da prerušeni Vojvoda odsad producira i režira daljnju predstavu komada, tvori radnju, uvodi likove i aranžira čak i detalje poput prostornog smještaja i rasvjete. Dakle, to je zaista komad unutar komada (...)“ (Frye 1986: 588)

Vratimo li se na trenutak Fryjevim osnovnim odrednicama komedije i tragedije iz *Anatomije kritike* koje sam izdvojila u dijelu ovoga rada o *Mitu proljeća* i *Mitu jeseni*, prisjetit ćemo se da je komedija trodijelna, a tragedija dvodijelna. Mogli bismo iz prethodnog citata dalekosežno iščitati da Shakespeare žanrovskom dvodijelnošću aludira na dvodijelnost tragičke strukture (protutežnost kretanja i dovršenje tog kretanja), a da je istovremeno prisutna i trodijelna struktura komedije (stabilan i skladan poredak narušen i ponovno vraćen).

Frye, u gore navedenom citatu, kazuje kako Vojvoda djeluje kao metafora za autora u ostatku komada. S takvim poimanjem Vojvode, lika-simbola autorske pozicije složili bi se i brojni drugi tumači. Vojvoda je lik koji naslućuje i kontrolira 'tragičku unutar komičke strukture'. Paul Edmondson ilustrira Vojvodinu poziciju kao most između dva svijeta te navodi važnost činjenice da se on prerušava u religiozni autoritet, tj. fratra, a ne u neki drugi (2003: 281). Paul James Toscano, za kojega sam napomenula da u ovom komadu izdvaja brojne aluzije na kršćanstvo, za lik Vojvode utvrđuje da funkcionira kao simbol božanske moći koji uvodi red u Beč koji se nalazi u kaosu.

Nadalje, Toscano naziva strukturu *Mjere za mjeru* 'tragičnom strukturom unutar strukture božanske komedije'. Time podsjeća na Fryjevu tezu o tragediji kao epizodi unutar božanske komedije; komedija u sebi sadrži potencijalnu tragediju, odnosno nakon smrti junaka dolazi do njegova uskrsnuća, ponovna rođenja; tako se u *Mjeri za mjeru* na kraju komada pojavljuje Claudio za kojega svi misle da je ubijen prema Angelovu nalogu.

„*Mjera za mjeru* reflektira istinsku ljudsku nepriliku iz kršćanskog gledišta: čovjekov život je tragičan jer je on manjkav i nije sposoban percipirati strukturu božanstvene komedije. (...) Sagledamo li *Mjeru za mjeru* u parametrima strukture, ona nije komedija u potpunosti, čak niti tragikomedija, već tragedija unutar strukture božanstvene komedije.“ (Toscano, 1976: 288)

Na kraju komada nitko zapravo ne biva ubijen i nitko ne doživljava tragičan kraj. Ipak, Northrope Frye zaključuje kako Angelo, Claudio i Isabella prolaze kroz svojevrсна neugodna iskustva koja se nadaju kao 'testovi' za lik. Paul James Toscano iz toga iščitava kršćanski motiv pokajanja; naime, on smatra da Vojvoda, kao lik koji se nalazi na uzvišenoj poziciji moći iz koje upravlja cijelom radnjom, zapravo inicira tragičan razvoj događaja unutar komičke strukture kako bi proizveo iskustvo učenja (ibid.: 286).

Frye, pak, spominje antičku doktrinu koja na grčkom glasi – *basanos* – a koja je jedna od standardnih pojava u komedijama te se odnosi na već spomenuto testiranje likova putem neugodnih iskustava (1986: 592). Daje za primjer Vojvodinu repliku upućenu Claudiju: „Oduči se za smrt“ (Shakespeare 1987: 67); a za koju postaje jasno kasnijim slijedom događaja da ju Vojvoda ne izgovara doslovno, već da njome iziskuje od Claudija ozbiljnost i odgovornost u budućem bračnom životu. Osim tog primjera, Frye navodi i da se Shakespeare koristi narodnom pričom *bed trick*-a, odnosno prerusene ljubavnice, kako bi Angelo bio primoran leći u postelju sa svojom zakonitom zaručnicom.

Sam kraj komada nagoviješta tri potencijalna vjenčanja: Claudio i Giulietta, Angelo i Mariana te Vojvoda i Isabella. Ne doznajemo Isabellin odgovor na Vojvodin prijedlog te u zraku ostaje lebdjeti pitanje: nije li Isabellin kraj tragičan jer ukoliko se vjenča za Vojvodu neće postati časna sestra niti održati svoju čast koju opsesivno njeguje?

Vojvoda: „Vi, Claudio, pazite da vratite u život/ Onu kojoj ste tešku nanijeli./ Sretno, Marijano! Ljubite je, Angelo:/ Ispovjedio sam je, poznam njenu krepost./ Na velikoj dobroti, hvala, Escalo;/ Vas čeka i više ugodnijih radosti./ Hvala na brizi i tajnovitosti, tamničaru; Zaposlit ćemo te na vrednijemu mjestu./ Oprostite mu, Angelo, što vam je donio/ Umjesto Claudiove glavu Raguzinovu:/ Grijeh se po sebi prašta. Draga Isabello,/ Ja imam prijedlog što radi za vaše dobro; Ako mi stoga priklonite uho svoje,/ Moje će biti vaše, vaše bit će moje./ U dvor nas vodite, i neka drugi prate,/ Gdje kazat ću vam što je dobro da svi/ znate.“ (ibid: 130)

S obzirom na to da Paul James Toscano lik Vojvode interpretira kao simbol božanske moći logična je njegova interpretacija kraja koja slijedi tu simboliku. Naime, vjenčanje s Isabellom koje se predmnijeva na kraju komada, prema Toscanu, metafora je vjenčanja Krista i Crkve.

Vojvoda sluša tuđe ispovijedi i oprašta grijeha, a to ga onda čini utjelovljenjem Crkve i Države, ali i Krista. Isabella, lik koji se sprema na crkveni poziv, stoga predstavlja Kristovu zaručnicu, Crkvu (Toscano 1976: 287, 288).

„(...) konačno, on privodi radnju kraju svojim proglasom o namjeri da se vjenča za Isabellu, a ta namjera sugerira metaforu ujedinjenja Krista, mladoženje (tj. Vojvode samog) i Crkve, mlade (tj. Isabelle) na svršetku svih ostalih vjenčanja.“ (ibid.: 288)

Toscanov zaključak poslužit će kao posljednja teza u ovom poglavlju jer vrlo vjerno dočarava prožimanje tragičkih i komičnih elemenata na razini strukture žanrova. Već sam navela da Frye objašnjava strukturu komedije putem komediografske formule koja se održava još od Menandra. Mladi par se zaljubljuje, pokušava prevladati prepreke (najčešće očinske) te dolazi do njihova ljubavnog združivanja, a najčešće i vjenčanja ili gozbe na kraju.

S obzirom na to da Toscano strukturu ovog komada naziva 'tragičkom unutar strukture božanske komedije', on u zaključku navodi kako u ovom komadu dolazi do vjenčanja na razini struktura – odvija se ceremonija svadbe žanra tragedije i žanra komedije. Time se slikovito aludira na njihov zajednički ritualni korijen i podrija se strogost žanrovskih konvencija. Sve nas to vraća i na sam početak žanra komedije koji vezujemo uz Aristofana kojega sam spomenula na početku, a koji je duboko svjestan istovremenih sličnosti i razlika ovih dvaju žanrova (TRAGODIA – TRYGODIA).

„I iako bi neki kritičari mogli prigovoriti vjenčanju tragedije i komedije u *Mjeri za mjeru*, baš ta veza je ona koja nam omogućuje zadovoljstvo u svjedočenju istovremene tragične humanizacije i trijumfa karaktera iz božanstvene komedije. Ono što nam Shakespeare pruža jest mjera tragedije za mjeru komedije.“ (ibid.: 289)

4. Tipični likovi u komediji i tragediji

Vojvoda: „Ljubim narod;/ No ne volim se javno kazati pred njime“ (Shakespeare 1987: 23)

U ovom dijelu rada pomnije ću se osvrnuti na funkcije likova u sklopu komičke i tragičke strukture kako bih i na toj razini ukazala na žanrovsku dvojnost ovog djela. Poslužit ću se Fryjevom podjelom iz *Anatomije kritike*, na karakterizaciju tipičnih komičnih likova i tipičnih tragičnih likova, te preko te opće podjele ukazati kako se ostvaruje u *Mjeri za mjeru*.

U prethodnom sam dijelu radi potrebe objašnjenja tragičke strukture već navela Isabellu, Angela i Claudija kao tragične likove. Prema Fryjeu tragični junaci nalaze se na poziciji vrhovnog autoriteta, a to vidimo na primjeru Angela. Angelo i Isabella predstavljaju se kao polubožanske ličnosti; takvi su barem u vlastitim očima. Frye dalje navodi da, nakon početne polubožanske reprezentacije lika, „počinje djelovati neistraživa dijalektika koja odjeljuje božanski prijetvor od ljudske stvarnosti“ (Frye 1957: 245).

Angelo, Isabella i Claudio nalaze se u poziciji *alazona*, tj. likova-varalica koji sami sebe obmanjuju ili ih smućuje *hybris*, odnosno prekomjernost koja izaziva njihovu tragičku krivnju.

U tragediji i komediji temelj radnje tvori nadmetanje *eirona i alazona*. S obzirom na to da smo Angela, Isabellu i Claudija sveli pod kategoriju *alazona*, lik Vojvode možemo odrediti kao lik *eirona*. *Eiron* u tragediji izvor je *nemesisa*, odnosno prekida ravnoteže u prirodi; to je nekakva sablast, nevidljiva sila ili događaj koji prethodi samoj radnji.

„Tragička protuteža *eironu* jest bog koji obznanjuje tragičnu radnju (...) *architectus* ili projekcija autorove volje, u ovom slučaju volje za tragičnim završetkom (...) podsjeća na velikog svećenika iz žrtvenih obreda.“ (ibid.: 245)

U komediji *eiron* je središnji junak i/ili junakinja, lukavi rob, sluga spletkar ili stariji čovjek koji pokreće radnju. Zanimljivo je da Vojvodu u oba slučaja (u komičnom i tragičnom žanru) možemo uvrstiti u skupinu *eirona*; to ide u prilog Edmondsonovoj tezi koju sam spomenula u prethodnom dijelu, Vojvoda u tom slučaju zaista jest most između dva svijeta.

„Još je jedan tip *eirona* koji nije mnogo primjećivan. To je lik, obično postariji čovjek koji radnju komada pokreće tako da se iz njega povlači, a svojim povratkom završava komad. To je često otac kojemu je motiv vidjeti što će učiniti njegov sin.“ (ibid.: 199)

Osim vojvode, likove *eirona* u komediji čine središnji junak i junakinja. Ukoliko bismo promatrali ovaj komad kao komediju skrojenu prema komediografskoj formuli koja seže od Mendandra i Plauta, očiti *eiron* jest Claudio. U drugom dijelu komada nailazimo na ženski *eiron* – Marianu. Oba lika prisilno su odvojena od voljene osobe – Claudio je odvojen od svoje zaručnice Giuliette, a Marianu je ostavio njezin zaručnik Angelo. U oba slučaja glavna prepreka je upravo Angelo i njegov karakter.

Alazon u komediji također je lik varalice; on pak ne zavarava sam sebe kao tragički *alazon*, već predstavlja prepreku *eironu*. Frye među likove *alazona* ubraja humorne likove prepreke, stroge očeve, *miles-a gloriosus-a*. Evidentno je da u *Mjeri za mjeru* Angelo predstavlja humorni lik

prepreku. Frye takve likove još naziva i humorima; oni predvode humorno društvo koje na kraju očekuje preobražaj.

„Humor“ u komediji obično je osoba sa znatnim društvenim ugledom i moći koja može nagnati na velik dio društva iz komada da pristane uz njezinu opsesiju. Tako je „humor“ povezan s kršenjem besmislenog ili nerazumnog zakona prema kršenju kojega se kreće radnja komedije.“ (ibid.: 192)

Frye u drugom tekstu o *Mjeri za mjeru* iz knjige *Northrop Frye on Shakespeare* karakterizira Angela u skladu s odrednicama humornog lika prepreke: „Pored toga on je spostavljen na vlast u Beču, spreman napasti bilo gdje gdje seks pokaže svoje ružno lice“ (Frye 1986: 585).

Nakon što sam navela likove *eirona* i *alazona*, koji tvore temelj radnje, vrijeme je da se osvrnem na likove kojima nisam pridavala toliko pažnje do sad. Riječ je o lakrdijašu i neotesancu koji u kontekstu komedije „polariziraju komički ugođaj“ (Frye 1957.: 196); shodno tome možemo zaključiti da njihovi tragički pandani, lik molitelja i lik poštenjaka, polariziraju tragični ugođaj, odbijaju ili odolijevaju tragičkom kretanju prema katastrofi (ibid.: 246)

Lakrdijaši povećavaju dojam svetkovine više negoli pridonose zapletu. Razvijaju se iz Aristofanovog kora, koji se razvija iz *komosa* – „bučne družine pripitih veseljaka“ (ibid.: 200). U ovu skupinu možemo izdvojiti brojne sporedne likove koji se uglavnom bave nemoralnim poslovima poput svodničenja ili se služe nemoralnim seksualnim uslugama, a nije im strano ni pretjerati u alkoholu. To su: Lucio, Lakat, Pjena, Bernardin, Gospa Grebena.

Paul Edmondson u svojoj intepretaciji navodi kako se likovi poput Pompeja i Lucija, koje i on sam naziva lakrdijašima/ ludama (*fools*), suprotstavljaju tmurnom, zatvorskom ugođaju komada svojim komičkim prihvaćanjem života. Navodi primjer u kojem svodnik Pompej, nakon što provodi neko vrijeme u zatvoru, izjavljuje kako mu tamo nije tako loše jer su u zatvoru i mnogi njegovi prijatelji i poznanici (Edmondson 2003: 280).

Tragička protuteža liku lakrdijaša jest lik molitelja, koji je vrlo često ženski i predstavlja sliku čiste bespomoćnosti i jada. Isabella neupitno doprinosi tragičnosti ovog komada i na razini ugođaja, a situacija u kojoj moli Angela za bratov život potkrepljuje potrebu da ju se smjesti i pod ovu kategoriju.

„Takva je ličnost patetična, a patos, premda se pričinja blažim i opuštenijim ugođajem od tragičnoga, čak može zastrašiti. Njegov je temelj isključenost pojedinca iz skupine, te stoga pogađa najdublji strah što je u nama – strah dublji od onog razmjerno prisnog i druželjubivog

vraga paklenog. U ličnosti molitelja sažaljenje i strah dovedeni su do najvećeg mogućeg stupnja intenziteta, a strahovite posljedice što ih snosi svatko tko je odbio molitelja središnja su tema grčke tragedije.“ (Frye 1957: 246)

Neotesanac ili *agroikos* (seljak) u komediji je ukočeni lik koji pušta da se sav humor odbija od njega. Naprosto ne možemo izdvojiti jedinstvenog lika koji bi bio predstavnik ove skupine, ali zato možemo ustvrditi da je sama tragička struktura svojevrsna 'sila' koja se protivi komičnom ugođaju i odbija sretan kraj (ibid.: 246).

U tragediji lik neotesanca zamjenjuje lik poštenjaka. To je vjerni prijatelj junaka i često otvoreni kritičar tragične radnje – on odbija tragično kretanje prema katastrofi ili mu bar odolijeva. Tu ponovno možemo spomenuti likove lakrdijaša, osobito Lucija i Pompeja koje Edmondson ističe. Lucio je taj koji u prvom dijelu komada navodi Isabellu da ode moliti za bratov život, no ipak valja napomenuti da on to ne radi iz pukog poštenjaštva već kako on sam ne bi nastradao zbog svojih čestih posjeta bordelima.

Razmotrit ćemo dva središnja ženska lika – Isabellu i Marianu:

„Kao što junakinja komedije često spaja radnju, očito je da će središnja ženska ličnost kakve tragičke radnje često polarizirati tragički konflikt.“ (ibid.: 247)

U liku Isabelle se polarizira Claudijeva želja za životom i Angelova želja za kontrolom. Mariana je prvi lik kojeg Vojvoda uvodi u svoju komičku strukturu, njezin žanr je u potpunosti komički, dok je Isabellin gotovo u potpunosti tragičan.

„Mariana iščekuje trenutak u kojemu će njezin žanr biti prepoznat, s nadom u formi komičnog završetka, kako bi se oblikovao i učinio sigurnim njezin život u zatočeništvu.“ (Edmondson 2003: 283)

ZAKLJUČAK

Mjera za mjeru je komad koji spada u skupinu 'problemskih komada' Williama Shakespearea. U ovom radu predstavljen je niz argumenata koji iznalaze tkivo ispod površine samog određenja komada kao 'problemskog'. Glavna teza je da je nemoguće svrstati *Mjeru za mjeru* ni u žanrovski korpus tragedije, ni u žanrovski korpus komedije. Ona nije ni tragikomedija, već jedinstven primjer „komada u komadu“ (Frye 1986: 589), odnosno „tragične strukture unutar strukture božanstvene komedije“ (Toscano 1976: 286).

Osim glavne teze o udvojenosti žanrovskih struktura ovoga komada, izloženi su još neki od utjecaja, motiva, simbola i metafora, a koje autori poput Northropea Fryjea i Paula Edmondsona izdvajaju u svojim analizama. Riječ je o utjecaju drugih književnih djela poput djela *Hecatommithi* Giralda Cinzija, Biblije, kršćanskih motiva i simbolike, antičke komedije i antičkih i kršćanskih doktrina.

Tragedija i komedija posjeduju zajednički, antički ritualni korijen. Razmotrila sam na koje se načine ova dva žanra prožimaju i kako struktura istovremeno prelazi iz jednog u drugi žanr, ali i stalno supostoji na razini cjeline komada.

Na kraju, ovu stalnu dvostrukost prikazala sam i preko likova u komadu, odnosno njihovih funkcija i karakterizacije. Likovi, kao da se opiru postojanju u jedinstvenoj konvenciji i istovremeno posuđuju karakteristike komičnih i tragičnih likova. Stoga s pravom možemo zaključiti kako u Shakespeareovoj *Mjeri za mjeru* zaista dolazi do vjenčanja komedije i tragedije, kako to napominje i Paul James Toscano na kraju svoje analize.

LITERATURA

1. Brelich Angelo. 1980. „Komedija i religija“. *Dometi*. 13: 45-51.
2. Chedgzoy Kate. 2000. *William Shakespeare: Measure for Measure*. Liverpool: Liverpool University Press: Northcote House Publishers
3. Collins Michael J.. 1989. „Measure for Measure: comedy in the rag and bone shop“. *Critical Survey*. 1/1: 24-32
4. Edmondson Paul. 2003. „Comical and Tragical“ u: *An Oxford Guide: Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press
5. Frye Northrop. 1957. „Measure for Measure“ u: *Northrop Frye on William Shakespeare*. Toronto: University of Toronto Press
6. Frye Northrop. 1986. *Anatomija kritike*. Zagreb: Itro „Naprijed“
7. Pavis Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus
8. Shakespeare William. 1987. *Mjera za mjeru*. Preveo: Josip Torbarina. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
9. Toscano Paul James. 1976. „Measure for Measure: Tragedy and Redemption“. *Brigham Young University Studies*. 16/2: 277-289