

UNIVERZITET U SARAJEVU - FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA ROMANISTIKU

ZAVRŠNI RAD

**SCENA KAO OGLEDALO DRUŠTVA: ŽENSKI LIKOVI U
GOLDONIJEVIM KOMEDIJAMA**

Mentorica:

doc. dr. Mirela Boloban

Studentica:

Vanja Đokić

Sarajevo, Maj 2025.

UNIVERSITY OF SARAJEVO - FACULTY OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

FINAL THESIS

**THE STAGE AS A MIRROR OF SOCIETY: FEMALE
CHARACTERS IN GOLDONI'S COMEDIES**

Mentor:

doc. dr. Mirela Boloban

Student:

Vanja Đokić

Sarajevo, May 2025

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	1
ABSTRACT	2
UVOD	3
1. DJEČAK IZ VENECIJE	4
2. PUTOVANJE KROZ STOLJEĆE SVJETLOSTI.....	6
3. PRIČA IZA MASKI I LICA U OTKRIVANJU.....	8
3.1. LICE IZA MASKE	8
3.2. LICA KOJA MIJENJAJU PRIČE	11
3.3. KAD MASKE PADNU	12
4. SCENSKE MUZE.....	14
5. PRVA ZVIJEZDA POZORNICE	15
5.1. TIHA SNAGA LJUBAVI.....	17
5.2. PLEMIĆKI GLAS U SJENI	21
6. UMJETNICA SCENSKIH VISINA	23
6.1. ZAVODNICA RIJEČI	25
6.2. SLOBODA U KAVEZU.....	30
7. MISTERIJA IZ KASNE MLADOSTI.....	31
7.1. SPISATELJICA SUDBINA	34
7.2. VLADARICE POZORNICE I PAPIRA.....	37
ZAKLJUČAK	40
BIBLIOGRAFIJA	41

SAŽETAK

Karlo Goldoni, reformator italijanskog teatra, svojim radom oslikava realno stanje društva i fokus njegovih drama su žene. Goldonijeve komedije reflektiraju položaj žene osamnaestog stoljeća, prikazujući ih kao snažne, samostalne i inteligentne junakinje koje se bore za svoju ulogu u društvu. Njegovi likovi su inspiracija žena iz stvarnog svijeta, Teodora Rafi Medebak se oslikava kroz lik Pamele, Madalena Rafi Marliani utjeljuje lik Mirandoline, dok Katerina Brešani predstavlja inspiraciju za lik Đulije. Goldoni na poseban način povezuje stvarnost i fikciju, čime se naglašava autentičnost njegovih komedija.

Ključne riječi: Karlo Goldoni, reforma teatra, Komedija del'arte, Teodora Rafi Medebak, Madalena Rafi Marliani, Katerina Brešani, Pamela, Mirandolina, Đulija.

ABSTRACT

Carlo Goldoni, the reformer of the Italian theater, depicts the real state of society with his work, and the focus of his plays are women. Goldoni's comedies reflect the position of women in the eighteenth century, portraying them as strong, independent and intelligent heroines who fought for their roles in society. His characters are inspired by women from the real life, Teodora Raffi Medebach is reflected in the character of Pamela, Maddalena Raffi Marliani embodies the character of Mirandolina, while Caterina Bresciani represents the inspiration for the character of Giulia. Goldoni connects reality and fiction in a special way, which emphasizes the authenticity of his comedies.

Keywords: Carlo Goldoni, theatre reform, Commedia dell'arte, Teodora Raffi Medebach, Maddalena Raffi Marliani, Caterina Bresciani, Pamela, Mirandolina, Giulia.

UVOD

U ovom radu istražujemo kako Karlo Goldoni kreira ženske karaktere u svojim komedijama i kako ih postavlja na pozornicu. Analizirajući komedije koje je pisao, možemo zaključiti da je Goldoni proučavao glumce, njihove dijalekte i njihovu tradiciju. Jedna od Goldonijevih tajni uspješnog teatra leži u tome da je likove prilagođavao glumcima. Na taj način glumci su pronalazili vlastiti smisao i fikcija je postajala ogledalo stvarnosti.

Razmišljajući koje komedije bi bile idealne za ovo istraživanje, odlučili smo se za djela koja najbolje oslikavaju raznolikost ženskih likova. Pamela, Đulija i Mirandolina, su tri unikatna ženska lika koja žive, reaguju i osjećaju na svojstven način. Ovi jedinstveni ženski likovi su protagonistice tri Goldonijeve komedije: *Pamela*, *Nastojnica* i *Gostioničarka*, komedije u kojima pronalazimo tri glavne i različite osobine: skromnost, autoritativnost i manipulativnost. Svaki portret ženskog lika je jedinstven, ali nit koja ih povezuje je odbojnost prema bogatstvu. Svaka od njih teži ka ljubavi, želi voljeti i biti voljena. Na ovaj način Goldoni u prvi plan postavlja temu ljubavi, ali reagiranje likova na ljubav se posmatra kroz ljubomoru, osvetu, strast, odanost i izdaju.

Iz Goldonijevih komedija se može shvatiti da žene imaju temeljnu i nezamjenjivu ulogu, jer mogu doživjeti vlastitu preobrazbu. Lik Pamele predstavlja transformaciju od sluškinje do gospodarice, Đulija predstavlja pokušaj integracije u više društvene slojeve, a lik Mirandoline predstavlja ženu koja koristi ljubavne situacije kako bi ostvarila vlastite ciljeve i očuvala svoju neovisnost.

Ovaj rad se bazira na portretima ženskih likova koji odražavaju autorovu duboku posvećenost pozorištu i ženama koje su bile muze za stvaranje ovih likova. U radu ćemo prikazati razvoj svake protagonistice, analizirati njihove karaktere, objasniti poveznicu između fiktivnih likova, koji su nastali kao inspiracija tri glumice, te stvarnog svijeta i žena zahvaljujući kojima su nastala ova djela. Goldoni je svoje likove stvarao prema već postojanim, realnim ženama koje su obilježavale historiju italijanskog teatra. Pozorište je oduvijek prikazivao realnu sliku društva, oslikavajući njegove vrijednosti i sukobe. Kroz ovaj rad pokušat ćemo prikazati koliko je Goldoni bio revolucionaran u prikazu žene na sceni i kako su žene odbacivale društvene stavove osamnaestog stoljeća.

Sve prijevode citiranih djela Karla Goldonija i relevantnih kritičara sa italijanskog jezika na bosanski uradila je autorica master rada.

1. DJEČAK IZ VENECIJE

Jedan od najvažnijih dramskih pisaca historije italijanskog pozorišta, Karlo Goldoni, autor o kojem ćemo pisati i istraživati u ovom radu, rođen je u Veneciji 25. februara 1707. godine¹. Odrastao u građanskoj porodici, bio je sin Đulija i Margerite, koji su mu pružili stabilno djetinjstvo. Karlov otac je bio strastveni posmatrač pozorišta, te sam Karlo raste u tom voljenom pozorišnom svijetu. Karlov djed je bio ljubitelj dobrog i zabavnog života, uživao je u pozorišnim noćima i sam Goldoni kaže da je od njega naslijedio ovu strast². Budući da je njegov otac bio liječnik i radio je u mnogim italijanskim gradovima, imao je nemiran život, često je mijenjao prebivališta, što je utjecalo na Goldonijevo djetinjstvo, jer je većinu svog vremena provodio sa majkom, bez prisustva očeve figure.

Goldoni je bio zaljubljenik u pozorište i putovanja, volio je istraživati različite gradove, običaje i kulture, te je odlučio upisati fakultet na drugoj strani Italije. Upisao je pravni fakultet u Perudi, zatim se prebacio u Rimini, ali je odustao od studija. Njegova majka je to podržala, ali se ipak nadala da će se ponovo vratiti studiju, dok je otac burno reagirao, te ga je poslao na studije u Paviju. Nakon što je primljen na fakultet u Paviji, bio je izbačen sa univerziteta jer je napisao satirični tekst protiv žena Pavije i od tog trenutka počinje njegov avanturistički život³. Odlazi u Modenu, gdje je imao jednu hipohondrijsku krizu, ali ipak uspijeva diplomirati, ovaj put u Padovi, 1731. godine i započinje svoju advokatsku karijeru koja nije dugo trajala⁴. Radio je kao pomoćnik lokalnog sudskog kriminalističkog ureda, zatim postaje zamjenik u sudskoj pisarnici, gdje je napisao dvije komedije: *Dobri otac* i *Pjevačica*⁵.

Goldoni je duboko u sebi osjećao da se treba posvetiti teatru, jer je to bilo ono što ga je ispunjavalo. Razapet između sigurnog posla i ljubavi prema pozorištu, odlučuje se za novi početak, preusmjeravajući svoju karijeru na daske koje život znače. Iako nije bio sretan advokatskom karijerom, ipak ona je za njega bila vrlo važna, jer mu je davala izvore velikog broja ideja, situacija, iskustava ljudi koji su mu poslužili kao inspiracija za pisanje drama.

¹ FERONI, Đ. (2005), *Istorija italijanske književnosti*, Tom I, urednik: Vesna Kilibarda, CID, Podgorica, str. 482.

² GERVASONI, G. (1963), *Il teatro italiano nel Settecento*, Lattes, Torino, str 69.

³ FERRONE, S. (2011), *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia, str. 9.

⁴ FERONI, Đ. (2005), *op. cit.*, str. 483.

⁵ Ivi, str. 484.

Posvetivši se radu u teatru, počeo je pisati tragikomedije u stihu i melodrame u pozorištu San Samuel. Budući da je mnogo putovao sa teatarskim trupama, odlazak u Đenovu je bio od velike važnosti, jer tamo upoznaje devetnaestogodišnju Nikoletu Konio, s kojom ostaje do kraja života⁶.

Godina koja se smatra prekretnicom njegove karijere je 1748. kada upoznaje Điolama Medebaka, jednog od najpoznatijih komičara tog vremena, koji mu nudi posao u Sant'Andelu⁷. Goldoni piše komedije za ansambl teatra koji vodi Medebak, gdje se udaljava od starog modela teatra *Komedija del'arte*, o kojoj ćemo kasnije pisati, i ostvaruje reformu teatra. U periodu prosvjetiteljstva je došlo do velikog književnog i pozorišnog boom-a, zahvaljujući Karlu Goldoniju, jer je preuzeo i izvršio obavezu prema publici i napisao šesnaest komedija za samo jednu pozorišnu sezonu, među kojima su i *Gostioničarka*, *Sluga dvaju gospodara*, *Dva venecijanska blizanca*, *Pamela*⁸... Nezadovoljan ekonomskim postignućem u pozorištu, neredovnim novčanim primanjima od strane Medebaka, Goldoni odlučuje napustiti ovu trupu i odlazi u novi teatar, San Luka, teatar dvojice braće, Antonija i Frančeska Vendramina⁹. Goldonijev angažman u ovom teatru će trajati četiri godine. U tom periodu se susreće sa svojim prvim neprijateljima, Pietrom Kjarijem i Karlom Gocijem. Pijetro Kjari, rival koji je težio da postane najbolji venecijanski dramaturg, zamijenio je Goldonijevo mjesto u teatru Sant'Andelo. S druge strane, Karlo Goci, pisao je pozorišne bajke i vjerovao je da Goldoni svojom reformom uništava italijansko pozorište.

U periodu njegovog stvaralaštva u teatru San Luka, napisao je *Nastojnicu*, *Zaljubljene*, *Nova kuća*, *Dobra majka*¹⁰... Godine 1761. ističe ugovor sa teatrom San Luka, ali veoma brzo Goldoni dobiva poziv da ide u Pariz da piše italijanske komedije. Budući da je bio okružen neprijateljima i svakodnevnim borbama, prihvata poziv i odlazi sa Nikoletom u Pariz 22. augusta 1762. godine¹¹. Iako je u Parizu imao za cilj postaviti svoju reformu, italijanskoj komediji je dodjeljen vrlo mali prostor, a pozorište nije obezbjeđivalo dovoljno sredstava za njegov život. Također, publika je navikla na stereotipne obrasce koje su godinama povezivali sa Komedijom del'arte i nisu pokazivali razumijevanje niti interes za promjene koje je Goldoni želio sprovesti.

⁶ FERRONE, S. (2011), *op. cit.*, str. 11.

⁷ VESCOVO, P. (2019), *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Carroci, Roma, str. 213.

⁸ FERONI, Đ. (2005), *op. cit.*, str. 485.

⁹ Ivi, str. 486.

¹⁰ Ivi, str. 487.

¹¹ Ivi, str. 489.

U Parizu počinje raditi kao privatni profesor italijanskog jezika. Goldonijev posao dramaturga je došao do faze podučavanja italijanske morfologije za dvije princeze. U Parizu je napisao *Memorije*, djelo u kojem ostavlja čitavu svoju biografiju, napisanu na francuskom jeziku¹². Posljednje godine njegovog života nisu bile jednostavne, primao je dvorsku penziju, ali nakon francuske revolucije, skupština je ukinula penzije i posljednje dane svog života provodi u siromaštvu. Imao je zdravstvenih problema, nije vidio na jedno oko, ali Nikoleta je sve ovo vrijeme ostala uz Goldonija. Njegov život posljednjih mjeseci je bio obilježen velikim teškoćama, ali i strastvenim posvećivanjem umjetnosti. Njegovo zdravlje je bilo narušeno, te to dovodi do njegove smrti. Veliki italijanski dramaturg umire u februaru 1793. godine¹³.

2. PUTOVANJE KROZ STOLJEĆE SVJETLOSTI

Rad Karla Goldonija nije moguće razumijeti bez uvida u širi okvir prosvjetiteljstva, književnog i kulturnog pokreta koji je revolucionirao evropsku kulturu. Radi se o pokretu koji je nastao u Francuskoj, zahvatio je područja znanja, filozofije, muzike, slikarstva i kiparstva, te se proširio po čitavoj Evropi¹⁴. Kao što samo ime kaže, prosvjetiteljstvo je namjeravalo prosvjeteliti umove svih ljudi tog doba, kako bi sebi priuštili sretniji i racionalniji život. Prosvjetitelji su željeli otvoriti umove, osloboditi čovjeka od neznanja kroz kulturni, društveni i politički pokret. Smatrali su da sve što se ne može objasniti razumom se mora potpuno ostaviti po strani. Druga važna karakteristika prosvjetitelja bila je sekularizacija, što je značilo da se čovjek mora osloboditi od Crkve i teologije, te da se sva ljudska ponašanja moraju promatrati iz perspektive razuma, racionalnosti, a ne iz onoga što govori Crkva¹⁵.

Jasno je da je prosvjetiteljstvo bio pokret buržoazije, jer je buržoazija pobijedila aristokratiju, te je najvažnija stvar bila, gledano s društvenog stajališta, biti bogat. U takvoj društvenoj sredini, buržoazija je koristila prosvjetiteljske ideje kao sredstvo širenja znanja, obrazovanja i razuma, što je predstavljalo ključ za razvoj društvenog napretka.

Najznačajnije ostvarenje prosvjetiteljstva je *Enciklopedija*, djelo koje je sadržavalo sveukupno znanje. Objavljena je prvi put u Francuskoj između 1751. i 1772. godine, a njeni glavni urednici su bili Denis Diderot i Žan le Ron d'Alamber¹⁶. Ideja o širenju znanja je

¹² GERVASONI, G. (1963), op. cit, str. 75.

¹³ FERONI, Đ. (2005), op. cit., str. 489.

¹⁴ Ivi, str. 470.

¹⁵ FERRONE, V. (2019), *Il mondo dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, str. 75.

¹⁶ FERONI, Đ. (2005), op. cit., str. 475.

obuhvatila i umjetnost, koja je imala za cilj pružiti edukaciju i obrazovati društvo šireći rezultate filozofske, naučne i političke misli. Intelektualci su bili svjesni svoje uloge u društvu, sastajali bi se u kafićima, književnim salonima visokog društva, kako bi diskutirali o revolucionarnim idejama. Jedna od ključnih studija koje su dokazale moć ljudskog razuma su bile Njutnove studije, koje su pokazale da je Univerzum jedna golema mašina koja je regulisana mehaničkim zakonima koje se mogu proučiti i predvidjeti¹⁷. Širi se tip svjetovnog znanja koji ne uzima u obzir religiju.

Jedan od najznačajnijih predstavnika takve vrste ideja bio je Volter, čije je najpoznatije djelo *Kandid*. Za njega je jedina moguća religija ona koja uključuje razum i negiranje tradicionalne kulture. Prema Volteru, moramo biti optimistični i gledati u budućnost s vjerom u racionalni napredak¹⁸. Njegova ideja leži u tome da je čovjek po prirodi dobar i da nema potrebe za katoličkim pesimizmom koji je zasnovan na ideji prvobitnog grijeha koji tjera čovjeka da vječno živi sa osjećajem krivice. Ove ideje dovode do razvoja senzacionalizma, što znači da svaka vrsta ljudske emocije i osjećanja mora biti praćena kroz pet čula. Ovakav pristup koji je usmjeren na spoznaju osjetila i iskustvo predstavljalo je plodno tlo i za prosvjetiteljske ideje u Italiji, posebno u Veneciji gdje su se ovakve ideje mogle primijeniti na karnevalima i zabavama.

Venecija je bila grad koji je predstavljao kulturno središte, s kojim se nije mogao mjeriti nijedan evropski centar. U Veneciji dolazi do razvoja nove kulture kroz pozorište, koje je bilo dostupno svim društvenim klasama. Ovaj grad je imao posebnu čar od oktobra do karnevala, u periodu koji je označavao pozorišnu sezonu. Venecija je bila grad sa najvećim brojem pozorišta, čak sedam pozorišta su širili teatarsku kulturu: San Kasijano, San Luka, San Moize, San Samuel, Sant'Anđelo, San Đovani Grizostomo, te San Benedeto¹⁹. Veliki broj pozorišta, visoka učestalost izvođenja predstava su animirali venecijansko okruženje. Dok su u Rimu i Firenci pozorišta posjećivali isključivo aristokrati, u Veneciji je teatar bio mjesto za sve društvene klase.

¹⁷ FERRONE, V. (2019), *op. cit*, str. 15.

¹⁸ Ivi, str. 39.

¹⁹ GERVASONI, G. (1963), *op. cit*, str. 18.

3. PRIČA IZA MASKI I LICA U OTKRIVANJU

Karlo Goldoni se smatra najvažnijom ličnošću za historiju italijanskog pozorišta, jer je sproveo svoju reformu. Njegova reforma nije samo promijenila vrijednost teksta, glume i scenske postavke, već je snažno utjecala na reakciju publike. Da bismo razumjeli ovaj veliki preokret u teatru, moramo se vratiti u prošlost i shvatiti kakvo je pozorište bilo prije Goldonija.

3.1. LICE IZA MASKE

Društvo šesnaestog stoljeća je bilo podijeljeno, postojao je duboki jaz između bogatih i siromašnih ljudi. Jasno je da se radilo u sredini u kojoj su siromašni slojevi društva željeli pobjeći i jedini bijeg od te stvarnosti je bio svijet mašte koji je vodio u pozorište i tradicionalni ritual - karneval. Potreba za humorom i bijegom od svakodnevnice rodila je na prostoru Italije šesnaestog stoljeća novi žanr pod nazivom *Komedija del'arte*²⁰. To je bio spoj književnih društava i uličnih izvođača koji se izvodio na ulici. Važnost ove vrste komedije nalazila se u tome da su likovi predstavljali svaki dio društva. Predstave u ovom žanru su uglavnom imale trupu od deset do dvanaest glumaca koji su putovali po Italiji i ostatku Europe. Komedija del'arte se oslanjala na obične likove i improvizirane situacije koje su omogućile glumcima da spoje naučene replike i niz dogovorenih komičnih bitova, zvanih *laci* (tal. *lazzi*)²¹. Zapravo, laci su bili vicevi koji su se koristili tokom izvođenja predstave, te publika nikada nije znala tačno kojeg će lacija neki lik izgovoriti i kako će reagirati ostali likovi.

Kada govorimo o dramaturgiji, ona je bila izuzetno fluidna, nije bilo razlike između pisane i govorne dramaturgije. Ona je u Komediji del'arte imala dva osnovna elementa: dijelove i uloge²². Dijelovi su jedna vrsta scenarija koji se davao glumcima i mogli su se kontinuirano mijenjati prema glumcu i sceni. Uloge su likovi koji su se davali glumcima i jedan glumac je tokom čitavog života mogao da izvede samo jedan lik, kako bi ga doveo do savršenstva. Likovi Komedije del'arte su imali specifičan stil oblačenja, specifičan naglasak, te specifičnu masku.

²⁰ FERONI, Đ. (2005), *op. cit.*, str. 413.

²¹ FERRETI, E. (2002), *Le maschere italiane nella Commedia dell'arte e nel teatro di Goldoni*, Cenni storici, Forgotten Books, Firenze, str. 13.

²² FERRONE, S. (2014), *La commedia dell'arte*, Einaudi, Torino, str. 20.

Najznačajnija karakteristika ove vrste teatra je bila upotreba maski²³. Maske su imale porijeklo u karnevalskoj tradiciji i bile su podijeljene u dvije grupe: gospodare i slugu. Svaka maska je imala posebnu boju, te je bila inspirisana određenom životinjom. Ovo prisustvo životinjskog instinkta donosilo je neku vrstu ekspresivnosti koja nije psihička, već uključuje cijelo tijelo. Maske su crpile inspiraciju iz nekog od karaktera iz specifičnog sloja društva. Izazivali bi smijeh kod publike, jer se narod pronalazio u maskama ili u situacijama koje scena prikazuje.

Komedija del'arte je bila karakteristična za ulično pozorište. Većina performeru je nastupala na ulicama i trgovima, jer pozorište nisu voljele institucija i Crkve²⁴. Budući da su nastupali na ulicama, nije bilo publike koja je sjedila i pratila predstavu, kao što je uobičajeno u savremenom teatru, već se radilo o prolaznicima koje su glumci morali privući svojim performansom kako bi nastavili igrati svoje predstave. Radilo se o glumcima koji su morali putovati iz grada u grad, iz sela u selo, pa čak iz države u državu, što je dovodilo do manjka mogućnosti za veliku scenografiju. Glumci su stvorili vrlo specifičan stil pripovijedanja, koristeći svoje tijelo, glas i nekoliko instrumenata. Njihov govor tijela je bio pretjeran, teatralan, pokreti vrlo jasni, kretnje strogo linearne, te je pozicija glumca govorila mnogo o situaciji. Ako je glumac u prvom planu scene, u centru, to znači da je on glavni i da vodi situaciju, ali ako je glumac u trećem planu, u ćošku, to bi značilo da on špijunira ono što se dešava na sceni. Kada govorimo o obliku scenskog govora, korištenom u Komediji del'Arte, govorimo o *gramelotu*, pojmu koji je uveo Dario Fo, glumac, autor i režiser italijanskog teatra²⁵. *Gamelot* je emocionalno brbljanje, u kojem govor nema nikakvog smisla, ali je zvučao kao jezik i dovoljan broj ljudi ga je razumio. Korištenje *gramelota* je značilo da glumci sa različitim dijalektima mogu razumjeti jedni druge na pozornici i na taj način publika može razumjeti smisao. Postojala je ideja da publika može razumjeti smisao njihovih predstava, iako nije rađena na njihovom jeziku. Nisu koristili prave riječi, već brbljanje i to je razlučivalo Crkvu, koja je na komedijske grupe gledala kao na ljude koji govore đavolskim jezikom.

Nisu svi likovi Komedije del'arte bili pod maskama, postojao je par koji je izvodio teatarski performans bez skrivanja lica, to su bili ljubavnici, utjelovljenje najviših ljudskih kvaliteta, dok su likovi pod maskama oličavali najniže ljudske instinkte. Ako maske govore *gramelotom*, ljubavnici govore najvišim stilom tog vremena - poezijom. Srž Komedije del'arte

²³ FERONI, Đ. (2005), *op. cit.*, str. 415.

²⁴ Ivi, str. 416.

²⁵ FERRETI, E. (2002). *op.cit.*, str. 45.

je ljubav između dvoje ljubavnika koji se vrlo često moraju boriti protiv maskiranih likova kako bi se vjenčali. Brak je bio simbol ljubavi, a ljubavnici su predstavljali nadu za budućnost, oni su nova generacija koja će promijeniti svijet i učiniti ga boljim mjestom. Iz tog razloga je publika suosjećala s njima i bili su vrlo važan dio zapleta u teatru. Dakle, ljubavnici vode radnju, a maskirani likovi se pokušavaju oduprijeti njihovim željama.

Postoji veliki broj likova u Komediji del'arte, ali oni najznačajniji pod maskama su Pantalone, Arlekino, Kapitano, Pulćinela, Dotore i Zani. Pantalone je bio trgovac, star, ali vrlo bogat i škrt, te je predstavljao čovjeka koji je sve postigao sam varajući nemoćne ljude. To je lik koji je bio inspirisan određenim društvenim statusom, bio je veleposjednik Republike Venecije i njegov zadatak je bio predstaviti Veneciju inostranstvu. Simbol Venecije je lav, odakle i potiče njegovo ime: *Pianta leone*. Njegovu crnu masku karakterišu duge i sive obrve, a životinja koja je bila inspiracija za njegov izgled je vrana²⁶. Pantalone je odjeven u crveno i crno, što daje iluziju da se radi o đavolskom liku.

Drugi važan lik Komedije del'arte je Arlekino, lik koji je farbao svoje lice u crno. Lik sa velikom energijom koji ispunjava scenu svojim akrobatskim vještinama²⁷. Ali, i njegovo ime se može povezati sa đavolom, jer Arlekino dolazi od imena *Hellequin*, koji u sebi sadrži riječ *hell*, pakao. Radilo se o liku koji je bio omiljen među publikom. Kada bismo ga uspoređivali sa životinjom, bio bi mješavina mačke i majmuna. On može biti sluga, ali može biti i karakter koji je van svakog društvenog statusa. Možemo reći da je Arlekino glas ljudi koji uvijek govori istinu o tome šta se dešava.

Lik Kapitano je vojnik koji predstavlja kukavicu, on se plaši sopstvene sjene i kada naiđe na neki problem on bježi. Njegova maska je karakteristična po velikom nosu i aludira na psa ili lisicu²⁸.

Sluga koji dolazi iz Napulja je nova figura komedije, nazvana Pulćinela. On je lik koji je jako lijen i predstavlja sliku tipičnog južnjaka, jer se opušta, jede i uživa u životu. Ovaj lik je prepoznatljiv po dugoj bijeloj haljini, velikom stomaku i često je grbav.²⁹ Njegova maska ima veliki nos i liči na kokoš, te je njegova maska danas simbol Napulja.

²⁶ FERRETI, E. (2002), *op.cit.*, str. 105.

²⁷ Ivi, str. 63.

²⁸ Ivi, str. 112.

²⁹ Ivi, str. 75.

Novi lik koji ostvaruje svoju moć kroz kulturu u komediji je Dotore. On nije striktno medicinski doktor, jer se radi od italijanskom prijevodu titule *dottore*, što podrazumijeva svaku osobu koja je diplomirala. Lik Dotore dolazi iz Bolonje, najstarijeg univerziteta u Evropi, vrlo učen, poznaje latinski jezik, te je to iskorištavao³⁰. U to vrijeme, veliki broj ljudi je bio nepismen i Dotore je iskorištavao tu situaciju kako bi prevario nemoćne ljude. Njegova maska je crna, sa borama na čelu, što je simbol intelektualnog dijela, ima veliki nos, a životinja koja ga karakteriše je vo.

Najneobrazovaniji sluga Komedije del'arte, Zani, vrlo vrijedan, jak, ali nije pametan. Njegova maska je bila inspiracija ptice³¹.

Sve ove karakteristike koje je donijela Komedija del'arte: postojanost ustaljenih likova, upotreba kostima, maski, stereotipnost, akrobatske geste, vicevi, monolozi, šale, mimika, plesovi, stagnacija likova, jer se nisu mogli razvijati, dovelo je do umora publike. Publika više nije željela gledati iste predstave, iste scene i iste likove, željela je promjenu u teatru. Jedini autor koji je uspio da promijeni teatar i donese novost na scenu je Karlo Goldoni.

3.2. LICA KOJA MIJENJAJU PRIČE

Po prvi put u historiji, u Komediji del'arte, ženama je dozvoljeno da nastupaju. To se smatralo ogromnom socijalnom revolucijom, jer su po prvi put žene mogle dobiti platu. Ova činjenica nam dokazuje da je Italija bila naprednija od ostatka Evrope, jer je žena dobila pravo ravnopravnog učešća na sceni, čak i pravo na riječ. Prije tog vremena ženske likove su igrali muškarci, obučeni u kostime žena³². U tom periodu, za ženu su postojale dvije mogućnosti, da se uda i postane vlasništvo muškarca ili da se žena zaređi u crkvi i postane časna sestra.

Prije reforme osamnaestog stoljeća nisu postojale trupe koje su bile otvorenog uma, nisu postojale feminističke kompanije. Već smo naveli da su performer u ovoj vrsti teatra izvodili svoje predstave na ulicama i da su morali privući publiku. To bi radili tako što bi postavili ženu koja je bila oskudno obučena. Nije imala masku, jer je imala jako lijepo lice i svojom ljepotom je mogla privući publiku. Nakon nekog vremena, rad žena se počeo cijeniti zbog sopstvenih

³⁰ FERRETI, E. (2002), *op.cit.*, str. 97.

³¹ Ivi, str. 52.

³² UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA, Career Service. (2023), *Rivista del Progetto Lei: Leadership, Energia, Imprenditorialità*, n. 8, Aprile 2023, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, str. 60.

vještina, kao glumice, kao pjevačice i kao poslovne žene. Postale su zvijezde zbog svojih sopstvenih vještina, a ne samo zbog svoje ljepote.

U Italiji šezdesetih i sedamdesetih godina žene su izlazile na proteste kako bi se izborile za svoja prava i jednakost sa muškarcima. Tokom tih feminističkih pokreta žene su izražavale svoju poruku upozorenja, naglašavajući povratak moći koje su simbolizirale nekadašnje vještice.³³ Njihova poruka je vezana za historijske činjenice iz vremena inkvizicije, kada su žene optužene da su vještice i bile su žive spaljene. Iz tog razloga, jedna italijanska glumica, Eleonora Fuzer, je napravila žensku masku za Komediju del'arte³⁴. Lik se zvao *Strega* (tal. vještica), njena maska je bila bijela i podsjećala je na mjesec, koji je simbol plodnosti i vezan je za žene i prirodu. Njen lik se kreće vrlo nisko, jer je povezana sa zemljom i prirodom. *Strega* igra jednostavnu ulogu, nije ni sluga, ni gospodar. Vrlo često je misteriozna i govori mješavinu jezika, a njena povezanost sa prirodom donosi poetičnost u komediju.

3.3. KAD MASKE PADNU

Tokom svog početnog rada, Goldoni je veliki dio vremena provodio sa glumcima kako bi učio od njih, kako bi razumio sve aspekte pozorišnog života. Započeo je svoje pisanje za pozorište, ali bez jasne ideje o reformi. Kroz iskustvo, postepeno je razvijao temelj za ono po čemu će kasnije postati poznat. Goldoni je pokušao povezati tekst i scenu, uzimajući u obzir sve životne okolnosti kako bi stvorio djelo koje je publika željela gledati. Prema njegovom mišljenju, stvarni život, stvarni izazovi i problemi su mnogo zanimljiviji za pozorište nego tradicionalne komične improvizacije, što je donosila Komedija del'arte. Njegova reforma je bila postepena i prvo što je želio ukloniti je bila upotreba maski. U svom djelu *Memoari*, Goldoni piše:

*"Maska uzrokuje veliku štetu u djelovanju glumca, bilo da se raduje ili pati, bilo da je zaljubljen ili stidljiv, maska uvijek pokazuje isti komad kože. Ona može gestikulirati i mijenjati intonaciju, ali nikada neće prikazati razne strasti koje mu uzburkavaju dušu, jer crte lica su tumači srca"*³⁵.

³³ M. ZAGATO, (2015), *Le streghe nel Settecento veneziano*, Atti, Centro di Ricerche Storiche, Rovigno, str. 2016.

³⁴ UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA, Career Service. (2023), op. cit., str. 60.

³⁵ GOLDONI, C. (2012), *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Liguori, Napoli, str. 349.

Goldoni ističe važnost ljudske emocije i otkrivanja lica glumaca, jer na taj način dolazi do neposredne povratne reakcije publike i otkriva se ono najljepše u ljudima, emocije. Goldoni postepeno ukida maske, ostavlja kostime i osnovne komične karaktere, ali likovima daje društvene i ljudske osobine koje su bile bliže savremenim. Međutim, ono što je dovelo do najveće promjene u reformi jeste da je uloge prilagođavao glumcima, što piše u svojim *Memoarima*:

"Kad nađem temu za komediju, prvo proučavam glumce, a tek onda osmišljam likove. Ovo je jedna od mojih tajni."³⁶

Preuzimao je biografske podatke glumaca, njihove individualne psihologije i postavljao ih je na pozornicu. Kako objašnjava Ferone u svom djelu *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, glumci su bili najvjerniji nositelji tradicije Komedije del'arte i nisu bili skloni prihvatanju kontrole pisca na tekstu, jer je za njih to značilo regulisanje velike količine improvizacija koje su ih činile popularnim u prošlosti³⁷. Ono što je Goldoni tražio od glumaca, jeste da se usmjere ka zajedničkoj suradnji. Njegova reforma je uključivala i promjene jezika, njegov cilj je bio da likovi budu uvjerljivi i bliži stvarnoj i svakodnevnoj komunikaciji, te je jezik oslikavao njihove ličnosti i društvene uloge. Goldoni je stvorio specifičan jezik koji je bio mješavina dijalekta i standardnog italijanskog jezika. Izbjegavao je komplikovane stilove i tradicionalni jezik komedija. Goldonijev jednostavni i razumljivi jezik je postao temelj njegovog stvaralaštva koji se odnosio na povezanost između autora, glumca i publike. Trokut njegove reforme je upravo taj odnos: autor - glumac - publika³⁸. Kroz reformu provodi i pedagošku misao, jer je njegov cilj bio obrazovati glumce po vlastitoj metodi, te istovremeno podići ukus publike.

Jasno je da je Goldoni ratovao sa starim teatrom kako bi promicao svoju reformu. Prvi neprijatelji s kojima se susreo u toku tog rata su bili glumci, zvani *comici* (tal.), jer su se vodili trivijalnim glumačkim stilovima³⁹. Njegov najveći izazov je bio prevladati neprijateljski stav glumaca jer su bili previše lijeni da uče tekstove. Rekli smo da je Goldoni proučavao glumce, njihove dijalekte i tradiciju. U jednom od njegovih posjeta Milanu, upoznao je Gaetana Kazalija, jednog od najutjecajnijih glumaca stoljeća, koji mu je dao detaljna pravila glumaca koje su istovremeno ljutile i nasmijavale Goldonija⁴⁰. Jedno od pravila je značilo da prve žene,

³⁶ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 203.

³⁷ FERRONE, S. (2011), *op. cit.*, str. 38.

³⁸ SALA DI FELICE, E. (1997), *Goldoni e gli attori: una relazione di imprescindibile reciprocità*, Universitat Autònoma de Barcelona, str. 49.

³⁹ VESCOVO, P. (2019), *op. cit.*, str. 213.

⁴⁰ Ivi, str. 215.

prvi ljubavnici nikome ne prepuštaju prve uloge, zatim je postojalo pravilo da ako je žena blagog i slatkog karaktera, a njena uloga zahtijeva bijes, ona ga neće pokazati. Upravo iz tog razloga je Goldoni počeo istraživati glumce i praviti likove prema osobinama glumaca, pa čak i po cijenu gubitka nekih lijepih osobina ili fenomenalnih scena. Ovo je bio veliki izazov za autora, jer glumci, koji su tada radili u pozorištu, su bili vrlo tvrdoglavi i nisu željeli upražnjavati nove Goldonijeve ideje.

Maricija Pjeri u svom djelu *Il teatro di Goldoni*, navodi dvije vrste pozorišta: pozorište glumaca i pozorište pisaca.⁴¹ Pozorište glumaca je podrazumijevalo izvedbu i energiju glumca na sceni koristeći improvizaciju, ono što je donosila Komedija del'arte, dok je pozorište pisaca bilo obilježeno književnim tekstom i unaprijed napisanim dijalozima, ono što donosi Goldonijeva reforma. Goldoni transformiše pozorište glumaca u pozorište pisaca, jer dodjeljuje dijaloge glumcima, postavlja scenarij u kojem glumci prate ono što je napisano, interpretiraju tekst bez slobode improvizacije. Gubitak improvizacije, jednostavnost jezika, uklanjanje maski, kreiranje realističnih likova sa ljudskim osobinama i emocijama su postali temelji modernog dramskog teatra koji su promijenili način na koji je publika posmatrala pozorište.

4. SCENSKE MUZE

Osamnaesto stoljeće je često nazvano "stoljećem žena", periodom u kojem su žene počele dobivati veću ulogu u društvu i kulturi⁴². Taj ženski protagonizam se jasno mogao vidjeti u djelima Karla Goldonija, koji je od svojih likova tražio da iskoriste profesionalno znanje i iskustvo kao alat za istraživanje svoje individualnosti. U njegovim djelima, ženski likovi su najvažniji i najaktivniji pokretači radnje, dok su muški likovi služili kao prepreke, pomoćnici ili ogledala koja otkrivaju tajne i osobine ženskih likova. Protagonistice koje je Goldoni stvarao možemo svrstati u nekoliko grupa: mlade djevojke koje se žele udati za muškarca kojeg vole, žene koje su prisiljene na udaju, te žene koje odbijaju brak jer je brak gubitak slobode. Njegovi ženski likovi su bili vrlo složeni i odražavali su žensku snagu i borbu za prava u tadašnjem društvu.

⁴¹ PIERI, M. (1991), *Il teatro di Goldoni*, Einaudi, Torino, str. 217.

⁴² SCANNAPIECO, A. (2019), *Comici & poeti, Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Marsilio, Venezia, str. 47.

Goldoni je veliku pažnju posvetio razvoju ženskih likova i glumica koje su ih igrale. Smatrao je da su izvedbe glumica ključne za uspjeh predstava. Posebno je radio na odabiru uloga i glumi, što je dovelo do njihovih veličanstvenih izvedbi. U svom stvaralaštvu davao je veliki prostor trima glumicama, za koje je pisao većinu svojih predstava. Isticao je tri glumice: Teodoru Rafi Medebak, Madalenu Rafi Marliani i Katerinu Brešani⁴³. Goldoni je vjerovao da ove tri glumice mogu prenijeti suštinu njegovih drama, iz tog razloga im je uvijek dodjeljivao složene karaktere. Goldonijeve žene su predstavljene kao jake ličnosti koje znaju voljeti i mrziti, biti samostalne, manipulativne, raskošne, skromne, stidne, autoritativne, ljubomorne, ali i svjesne svojih vrijednosti.

Prva glumica, Teodora Rafi Medebak, je vezana za godine njegovog rada u Sant'Andèlu, period partnerstva sa Ćirolamom Medebakom. Druga glumica, Madalena Rafi Marliani, je obilježena Goldonijevim stvaralaštvom u teatru San Samuel i Sant'Andèlo, dok je Katerina Brešani pripadala razdoblju teatra San Luka.⁴⁴ Svaka od ovih glumica je uz Goldonija postala žarište scenske privlačnosti, jer je Goldoni svoje ženske likove stvarao prema osobinama ove tri glumice.

5. PRVA ZVIJEZDA POZORNICE

Teodora Rafi Medebak rođena je 1723. godine u Luki, bila je kćerka Gaspara i Lucije Rafi⁴⁵. O njenom djetinjstvu postoji vrlo mali broj informacija, što objašnjava književnica Skanapjeko, koja kaže da postoje mnogi problemi i izazovi u proučavanju historije Goldonijevih glumica, jer postoji ograničenje - nedostatak informacija⁴⁶. Postojali su brojni dokumenti koji bi mogli ponuditi odgovarajuće informacije, ali oni nisu sačuvani, te se zbog toga istraživači oslanjaju na indirektno izvore kao što su knjige drugih autora ili bilješke koje mogu biti nepouzdanе. Iako nedostaju informacije o Teodorinom djetinjstvu, njena aktivnost i povezanost sa pozorištem otkriva važne trenutke njenog razvoja na sceni.

Teodora je radila kao plesačica na užetu i akrobatkinja u teatru Medebak. Sa svojih sedamnaest godina se udala za Ćirolama Medebaka i postala je prvakinja pozorišta⁴⁷. U periodu svog rada u teatru, scenu je dijelila sa Madalenom Rafi Marliani, koja se udala za Ćusepea

⁴³ FERRONE, S. (2011), *op. cit.*, str. 29.

⁴⁴ TELLINI, G. (2019), *Rivista di lettura teatrale*, Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma, str. 28.

⁴⁵ RASI, L. (1897), *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Milano, str. 118.

⁴⁶ SCANNAPIECO, A. (2019), *op. cit.*, str. 63.

⁴⁷ TELLINI, G. (2019), *op. cit.*, str. 30.

Rafija, mlađeg brata Teodrine majke. Bile su u porodičnoj i scenskoj vezi. Veliki broj predstava su odigrale zajedno, što je dovodilo do velike ljubomore među glumicama. Ni Teodora, ni Madalena nisu znale pisati. Iz Veskove kritike saznajemo da su obje glumice za svoj potpis koristile križić, jer su bile nepismene, ali uz Goldonijevu suradnju plesačice na užetu će naučiti čitati i pisati⁴⁸.

Jedna od značajnijih epizoda za glumu Teodore Medebak vežemo za dolazak pjesnika Lelija, koji je bio veliki fan Teodore kao glumice⁴⁹. Ponudio joj je scenarije i spise, predložio je Teodori da rade duet u pozorištu, nudeći joj improvizacijsku glumu. Ali, Teodora je to odbila, jer se nije željela vraćati na prijašnji, ustaljeni oblik glume i teatra, već je željela raditi samo komedije sa unaprijed osmišljenim scenarijem i likovima, bez improvizacije.

Goldoni u svojim *Memoarima* opisuje Teodoru kao cijenjenu glumicu koja je mlada, lijepa i dobro građena⁵⁰. Teodora ima skladno lice, lijepe manire, a njena je osobnost mješavina patetike i lukavosti. Kako kaže Goldoni, Teodora posjeduje karakter koji osvaja⁵¹. Goldoni je istovremeno radio sa Teodorom i Madalenom, i jasno je da je više prostora u svojim dramama posvetio Madaleni. U svojim *Memoarima* piše:

*"Teodora mi je pružala zanimljive, dirljive ideje, prožete jednostavnim i nevinim humorom, dok je Madalena, živahna, duhovita i prirodno pronicljiva, davala novi zamah mojoj mašti i podsticala me da radim na komedijama koje zahtijevaju finesu i dosjetljivost."*⁵²

Teodora i Madalena su bile dvije glumice sa različitim karakterima, senzibilitetima i sposobnostima koje je Goldoni koristio da označi njihov kontrast i raznolikost. Drama koja je započela rivalstvo između ove dvije glumice je *Ljubomorne žene*⁵³, uloga koju je Goldoni namijenio Madaleni, jer se radilo o liku koji je ispunjen težnjom za neovisnost, slobodu i lukavost, karakteru koji priliči Madaleni.

Za Teodoru su bile prikladne uloge koje uključuju uzdahe, suze, herojsku prihvaćenost sudbine i scensko ponašanje zasnovano na mirnoći. Iz tog razloga, Goldoni za nju piše komedije poput: *Grizelda*, *Poštena djevojka*, *Pamela*⁵⁴... Radilo se o ulogama blagog karaktera, siromašnih i poniznih žena. U komediji *Grizelda*, Goldoni po prvi put otkriva Teodorin

⁴⁸ TELLINI, G. (2019), *op. cit.*, str. 31.

⁴⁹ Ivi, str. 34.

⁵⁰ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 233.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ivi, str. 303.

⁵³ SALA DI FELICE, E. (1997), *op. cit.*, str. 77.

⁵⁴ Ivi, str. 67.

najsnažniji talenat, dirljiv glas. U *Poštenoj djevojci* oslikava Teodorino sazrijevanje, što je predstavljalo izraz autorovog poštovanja prema Teodorinim glumačkim sposobnostima. U komediji *Pamela*, Goldoni prikazuje Teodorinu osjetljivost, prilagodljivost i svestranost. Radilo se o glumici sa dubokom emotivnom senzibilnošću i unutrašnjom snagom; igrala je ponizne i graciozne žene, te je svojim glasom prenosila široki spektar emocija. Tajna njene glume bila je tome da je voljela igrati samu sebe.

Teodora je bila glumica s kojom nije bilo lako raditi, jer je njeno ponašanje ometalo rad ansambla. Radilo se o glumici koja je sklona hipohondriji, zbog koje Teodora počinje gubiti značaj, jer je Goldoni počeo pisati nove komedije za Teodoru, ali u njima ne slavi njene vrline i to je predstavljalo kaznu za njeno ponašanje⁵⁵.

5.1. TIHA SNAGA LJUBAVI

Goldonijevo djelo, *Pamela*, inspirisano je istoimenim romanom engleskog književnika Samuela Ričardsona koji je vrlo brzo stekao veliku popularnost i preveden je na više jezika. Goldoni svoju dramu objavljuje 1750. godine, u periodu rada u teatru Sant'Anđelo. Goldonijeva adaptacija *Pamele* čuva sve izvorne likove koje je Ričardson kreirao, ali im italijanizira imena⁵⁶.

Društvo osamnaestog stoljeća u Italiji je davao veliki značaj klasama i Goldoni je jedan od autora koji je razumio njihov značaj. Bio je svjestan da jedna takva hijerarhija dovodi do sukoba među staležima i to je vješto koristio u svojim komedijama. Feroni u *Istoriji italijanske književnosti* kaže, da Goldoni u svojim djelima daje prostor svim društvenim klasama i da pozitivne osobine preuzimaju građani, dok su plemići prikazani kao lijeni likovi⁵⁷. Ova hijerarhija je prikazana i u djelu *Pamela*, u kojem pronalazimo dva glavna lika: Milorda Bonfila i Pamelu, sluškinju koja je zaljubljena u tog plemića.

U osamnaestom stoljeću nije bilo moguće sklopiti brak između dva različita staleža. Bogati, obrazovani članovi visokog staleža mogli su se vjenčati samo sa osobom koja dolazi iz istog staleža, prvenstveno jer su se brinuli za čistoću plave krvi. U *Autor čitatelju*, Goldoni navodi da, ako čovjek visokog staleža oženi ženu niskog staleža, to se smatra uvredom⁵⁸.

⁵⁵ SALA DI FELICE, E. (1997), *op. cit.*, str. 56.

⁵⁶ EMERY, T. (1987), *Goldoni's Pamela from Play to Libretto*, American Association of Teachers of Italian, New York, str. 573.

⁵⁷ FERONI, Đ. (2005), *op. cit.*, str. 490.

⁵⁸ GOLDONI, C. (1950), *Pamela nubile*, Salani, Milano, str. 3.

Društvo visokog staleža u osamnaestom stoljeću je bilo vrlo kompleksno, jer u tom periodu, u prosvjetiteljstvu, italijanska aristokratija širila je praksu zvanu *ćićisbeizmo* (tal. *cicisbeismo*). Radilo se o terminu koji je označavao viteza koji je pratio udatu ženu u svim javnim aktivnostima, uz potpunu saglasnost njenog muža⁵⁹. Ovo je bio sasvim normalan model braka osamnaestog stoljeća. Zapravo, dublje analizirajući ovaj termin, radilo se o društvu koje je nudilo ženama slobodu. To je bio običaj aristokratije, koji je prividno davao važnost ženama, a suštinski, bio je obična razbibriga pod slabašnom krinkom dominacije. Svrha je bila prikrivanje njene podčinjene uloge u kompletnom društvu osamnaestog stoljeća. Žene bi sa svojim ćićisbeima odlazile na javna okupljanja, na zabave, pozorišne predstave, ali bez pratnje muža. Zadatak ćićisbea je bio pomagati dami u svakodnevnim aktivnostima, poput biranja odjeće, pravio joj je društvo za stolom i otvoreno flertovao s damom, pratio ju je u dugim šetnjama i većinu vremena je provodio s damom. Neki kritičari, među kojima je i Bicoki, smatrali su da se odnos između ćićisbea i dame činio moralnim, jer najveći interes ćićisbeizma nije bio u seksualnoj slobodi i preljubima, već u potpunoj legalizaciji pristupa drugog muškarca prema supruzi⁶⁰. Jedan od književnika koji je satirično prikazivao ovaj običaj u društvu je Goldoni, tako što u svom djelu *Antikvarova porodica* pripisuje krivicu vitezovima za raspad porodice i društva, ali i ukazuje na izazove i prividna rješenja za neravnopravan položaj s kojima se suočavaju žene u osamnaestom stoljeću. Ovaj fenomen ćićisbeizmo nije prikazan u djelu *Pamela*, ali u njemu pronalazimo izazove koje donosi nejednakost društvenih slojeva. Taj fenomen je jedan od načina na koji se izražava nejednakost.

Glavni pokretač radnje ove drame je zabranjena ljubav između plemića Milorda Bonfila i sluškinje Pamele. Radi se o liku koji herojski prihvaća svoju sudbinu, miri se sa činjenicom da ne može biti supruga muškarca kojeg voli. Kroz razvoj njenog lika, pratimo njen pokušaj borbe protiv sebe i društva. Pamela je jedna od onih Goldonijevih protagonistica koja je časna, poštena, iskrena, ali se ne zna izboriti za svoje želje. Pamela nije borac, ona se miri sa svim nedaćama koje će joj život donijeti. Pripada nižem staležu i smatra da ne zaslužuje biti sretna.

Pamela je vrlo mlada stigla u Bonfilov dom, radila je kao sluškinja Bonfilove majke, koja ju je odgojila, omogućila bolji život i voljela je kao svoje dijete, na čemu joj je Pamela bila zahvalna. Jevre, domaćica u kući, je također voljela Pamelu kao svoju kćer i opisuje je kao "*mudru, čestitu i razumnu*"⁶¹. Pamela je zaljubljena u Bonfila, ali je svjesna svog staleža,

⁵⁹ BIZZOCCHI, R. (2008), *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, Roma e Bari, str. 362.

⁶⁰ BIZZOCCHI, R. (2008), *op. cit.*, str. 364.

⁶¹ GOLDONI, C. (1950), *op. cit.*, str. 6.

svjesna je da je siromašna i da nije dostojna plemićke titule, što nam dokazuje scena u prvom činu kada joj Bonfil poklanja prsten, a Pamela odbija i govori: "*Moje ruke ne nose te radosti*"⁶². Radi se o složenoj protagonistici koja ostaje vezana za svoje društvene granice i zbog toga ne vidi svoju sopstvenu vrijednost. Vjeruje da nije dostojna plemićkog svijeta jer je čitav život smatrana kao osoba manje vrijednosti. Ali, Bonfil nije imun na njenu dobrotu i unutrašnju snagu. Radi se o plemiću koji ima osjećanja prema Pameli, zaljubljen je u nju, ali on želi njenu ljubav, ne brak, jer strahuje od svoje titule, te kaže: "*Ova ljubav nije za mene. Oženiti je? Ne pristaje mi. Uvrijediti je? Nije pravedno*"⁶³. Bonfil je također lik u kojem se vodi unutrašnja borba između sopstvenih osjećaja i društvenih normi, ali razlika između ova dva lika je u ljubavi. Pamelina ljubav je tiha patnja, dok je ljubav za Bonfila strah.

Pamelina ljubav se temelji na odanosti prema Bonfilu i odanosti prema društvu. Shvata da je njihov brak nemoguć i spremna je čitav život patiti i ostati uskraćena za ljubav, samo kako bi Bonfil održao čast u visokom staležu. Ovu razliku u staležima Pamela opisuje u šestom prizoru:

*"Ja sam siromašna sluškinja, ti si moj gospodar. Ti si vitez, ja sam rođena kao bijedna žena, ali imamo dvije jednake stvari: a to su razum i čast"*⁶⁴.

Pamela u ovoj rečenici naglašava njihovu društvenu nejednakost i unutrašnju ravnopravnost. Prepreke koje donosi društvo osamnaestog stoljeća sprečavaju da se njihova ljubav ostvari, ali njihovi unutrašnji svjetovi ostaju ravnopravni. Oboje imaju sposobnost da razumiju sopstvena osjećanja, ali razum pobjeđuje srce. Pamelu ne zanima Bonfilovo bogatstvo, ona u tom čovjeku vidi unutrašnju vrijednost i dostojanstvo, te za nju se ljubav ne temelji na društvu, već na međusobnom poštovanju i iskrenosti. S druge strane, Bonfil ima drugačiju viziju ljubavi i bitno mu je kako će društvo reagovati i da li će se njegov društveni status oštetiti.

Jedan od likova koji ne prihvata Bonfilovu ljubav prema Pameli je Miledi Daure, Bonfilova sestra, koja govori da je srce njenog brata potišteno i da ne smije dovesti Pamelu u kuću jer će navući sramotu⁶⁵. Miledi možemo nazvati antagonisticom, jer sprječava sreću dvoje ljudi koji se vole. Miledi ne želi podržati svog brata, već mu govori da to nije žena koja je vrijedna njegove ljubavi. Bonfil je muškarac koji je zarobljen u sopstvenim osjećanjima, jedan

⁶² GOLDONI, C. (1950), *op. cit.*, str. 8.

⁶³ Ivi, str. 12.

⁶⁴ Ivi, str. 11.

⁶⁵ Ivi, str. 13.

je od likova koji ne zna izraziti svoje osjećaje i emocije, svjestan je da nije njegova krivica što je rođen kao plemić i što ne može ustupiti u brak sa ženom koju voli. On gaji osjećanja prema Pameli, ali u njemu se nalazi jedna tragična svjesnost da je titula prepreka koju ne želi preći. Priznaje da je nesretan i da Pamela vrijedi više od čitavog kraljevstva: "*Da sam kralj, volio bih je više od svoje krune.*"⁶⁶ Bonfil nema dovoljno hrabrosti poslušati svoje srce i postupiti kako želi.

Zarobljen u svojim osjećanjima, Bonfil razgovara sa svojim najboljim prijateljem, Arturom, koji dobro poznaje zakone društva, i pokušava pronaći legitimno rješenje kako bi ostvario svoju želju, da oženi Pamelu, ali i da ostane društveno prihvaćen. Artur mu govori da je brak između dva različita staleža moguć samo ako plemić ima mali imetak, a da je neplemenita žena izuzetno bogata, što Pamela nije. Također, plemić može oženiti ženu koja nije plave krvi, ako je ona kćerka nekog "velikog" čovjeka, kao što je ministar, što Pamela nije. Bonfil i dalje nije spreman odbaciti sve što kaže razum, te se miri sa sudbinom, nastavljajući potajno da voli Pamelu. Međutim, ova protagonistica ipak poduzima nove korake kako bi umirila svoja osjećanja. Odlučuje otići u selo kod svojih roditelja, nadajući se da će odlazak iz Bonfilovog doma povući za sobom i njena osjećanja prema gospodaru.

Prožeta unutarnjim nemirom i spremnošću da krene u novi život, noseći u srcu i dalje Bonfilovu ljubav, sudbina joj donosi novi preokret. Na vratima Bonfilove kuće pojavljuje se Pamelin otac koji već godinama čuva jednu tajnu koja će promijeniti sve. Pamelin otac, Andruve, otkriva svoju tajnu Bonfilu, govoreći da "Andruve" nije ime njegove kuće, već da je on grof od Auspinga:

*"Prije trideset godina, u posljednjim revolucijama u Engleskoj, bio sam jedan od prvih koji su podigli kraljevstvo. Moji drugi suparnici su bili uhvaćeni, odrubljene su im glave; drugi su pobjegli u strane zemlje. Sklonio sam se u najpustije planine gdje sam, sa tim zlatom, živio nepoznat i siguran."*⁶⁷.

Pamelin otac je bio dio političkih borbi i revolucija koje su zadesile Englesku u sedamnaestom stoljeću. Revolucija je označavala borbu između naroda koji je podržavao kralja i parlamentarista⁶⁸. Njen otac se borio za promjenu vlasti. Nakon revolucije, sa svojim bogatstvom, pobjegao je u planine da živi anonimnim životom. Sada, kad mu se smrt bliži, odlučio je otkriti svima svoj pravi identitet. Nakon što Bonfil saznaje da je Pamelin otac grof i

⁶⁶ GOLDONI, C. (1950), *op. cit.*, str. 14.

⁶⁷ Ivi, str. 45.

⁶⁸ REID, C. (1995), *The Seventeenth-Century Revolution in the English Land Law*, Clev. St. Rev., str. 228.

da Pamela ima plavu krv, odlučuje se oženiti njom. Pamela, Miledi, Jevre, Andres i svi ostali likovi saznaju pravu istinu. Pamela pristaje na udaju pod uslovom da Bonfil oprostí svojoj sestri koja nije podržavala njihov brak, govoreći: "*Opraštanje je velikodušan čin koji čini ljude superiornijim od čovječanstva.*"⁶⁹ Pamela ovim dokazuje da ljubav uvijek može prevladati mržnju. Pokazivanjem velikodušnosti pokazuje se unutrašnja snaga za prevladavanje negativnih emocija koje se nalaze u čovjeku. Uz oprost se postaje bolji i moralniji čovjek. Pamela, iako je doživjela transformaciju društvenog sloja, ostaje časna i poštena djevojka, naglašavajući da ni novac, ni titula ne mogu biti važniji od ljubavi:

*"Dok prelazim iz ranga sluškinje u rang gospodarice, ne osjećam ni ponos, ni ambiciju. Jedino što me čini sretnom je Bonfil"*⁷⁰.

Svaka Goldonijeva komedija donosi tradicionalni sretni kraj i harmoniju među likovima. Važna uloga prosvjetiteljstva u ovoj drami se javlja na kraju. Ljubav između Pamele i Bonfila je moguća samo zato što razum to dopušta. Pamela je doživjela transformaciju iz sluškinje u gospodaricu, jer se na kraju drame otkrilo da je djevojka plave krvi. Ljubav nije pobijedila društvene norme, likovi nisu bili u stanju izboriti se za svoju ljubav, već je ona bila moguća samo uz prisustvo razuma. Ova drama nam ukazuje da je razum moćniji od srca i da nikad srce neće biti toliko jako da pobijedi sve društvene norme. Bonfil koristi razum kako bi prevladao sve unutrašnje borbe, jer nije dovoljno hrabar da posluša svoje srce. Likovi donose odluke koje su moralne, poštene i promišljene. Ljubav je suština pozorišnog svijeta, ali u ovoj drami je sagledana na drugi način.

5.2. PLEMIČKI GLAS U SJENI

Teodora i Pamela pripadaju različitim svjetovima, Teodora je stvarna, dok je Pamela fiktivna. Budući da je Goldoni gradio lik Pamele prema osobinama glumice, jasno je da postoji veliki broj sličnosti između njih. Teodora predstavlja model žene koja pati, ženu koja spaja emotivnu snagu i ranjivost, osobine koje stvaraju njen identitet i Goldoni to vješto primjenjuje u gotovo svim komedijama koje su napisane za Teodoru. Autor je opisuje kao osjetljivu, prilagodljivu i svestranu, ali najveću pažnju dodjeljuje njenoj emotivnoj strani. Teodora je glumica čija je osobnost vrlo blaga, nije konfliktna i često prihvata sve što joj donosi život. Iz ove Teodorine strane ličnosti, Goldoni crpi inspiraciju i osmišlja likove koji su bazirani na

⁶⁹ GOLDONI, C. (1950), *op. cit.*, str. 51.

⁷⁰ Ivi, str. 53.

emocionalnoj inteligenciji poput Teodrine. Njene uloge su ispunjene likovima koje izražavaju tugu koja je često praćena suzama. Ova emocionalna slika tuge je prisutna u liku Pamele, jer se Pameline suze pojavljuju kroz gotovo cijelu komediju, posebno u Pamelinim solističkim dijelovima, kada svoja unutrašnja stanja izražava publici bez prisustva drugih likova. Iskrena u čitavoj svojoj praznini koju nosi u srcu, svoju tugu izražava suzama.

Teodora je glumica koja svojim ulogama daje pečat patetike i uzdaha, utjelovljuje likove koji pate zbog neostvarenih želja. Pamela nosi dozu patetičnosti kroz prihvatanje sudbine i nemogućnosti braka sa osobom koju voli. Dva različita svijeta, stvarni i fiktivni, su povezana unutrašnjom borbom izraženom suzama. Pamelina želja da se povuče i ode u dom svojih roditelja, kako bi nestali svi osjećaji koje posjeduje prema Bonfilu, predstavlja nemogućnost da se nosi sa situacijom. Teodorina unutrašnja snaga je prikazana u njenoj mogućnosti da iznese lika koji proživljava emocionalnu krizu.

Dvije žene posjeduju tajanstvenu prošlost, prešućene su nam informacije o Teodorinom djetinjstvu, ne znamo gdje je živjela, kako je postala glumica, koji su njeni dječji snovi. Ovaj manjak informacija podsjeća na Pamelinu misterioznu prošlost. Iz djela saznajemo da ju je odgojila Bonfilova majka i da je čitav život radila kao sluškinja. Ali, glavna Pamelina tajanstvenost je prisutna sve do trenutka u kojem protagonistica nije znala ništa o svom plemićkom porijeklu.

Teodora na pozornici uspješno oživljava svoju sličnost sa Pamelom, posebno u svojoj dostojanstvenosti. Kada je pjesnik ponudio Teodori duet koji je uključivao improvizaciju, Teodora je ostala dosljedna vrsti glume koju želi da radi i odbija suradnju s pjesnikom. Pamelina dosljednost se može vidjeti u njenoj želji da očuva vlastitu čast. Pamela je lik koji će sačuvati svoju čast i ponos, neće se udati sa muškarca kojeg voli, ostat će nesretna, ali je uporna i dosljedna sebi. Njena čast leži u tome da neće ugroziti ugled voljene osobe, te bira radije sopstvenu patnju, nego da dopusti da voljena osoba pati i ne bude prihvaćena u društvu.

Uzlazni klimaks u posljednjem činu drame pokazuje širenje Pameline dobrote u sretnom kraju. Pamela oprašta Bonfilovoj sestri koja nije željela njihovu ljubav. Ovaj oprost koji pomiruje je prisutan i u Teodorinom životu. Teodora je bila glumica koja je bolovala od hipohondrije i Goldoni u svojim *Memoarima* kaže da je Teodora izgubila svaki privlačni miris, jer se počela pretvarati u neugodan teret za čitavu trupu⁷¹. Osoba sa neurozama je prihvatila

⁷¹ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 137.

svoje stanje i ostatak svog života je radila na sporednim ulogama, jer ju je Goldoni na taj način kaznio. Teodora je prihvatila takav kraj svoje životne pozornice i oprostila Goldoniju što ju je isključio iz uloga protagonista.

Iako se nalaze u različitim svjetovima, Teodora i Pamela su povezane unutrašnjom snagom da se nose sa patnjom. Hrabre i mlade žene koje su sposobne prebroditi sve životne izazove, prikazuju svoju vlastitu snagu koja ih vodi do sretnog kraja, Pamela se udaje za muškarca kojeg voli, a Teodora nastavlja sjajiti na sceni. Iako joj je Goldoni dao sporedne uloge, u pozorištu nijedna uloga nije nevažna i mala, sve su jednako značajne i svaka uloga donosi vlastitu preobrazbu. Pamelina preobrazba iz sluškinje u plemkinju je važna kao i Teodorina preobrazba iz protagonista u tihe sjene pozornice. Njihove transformacije su suprotne, kreću se u obrnutim smjerovima. Pamela je zbog spleta okolnosti zabljesnula, a Teodorin sjaj blijedi. Rezultat promjene je potpuno drugačiji, ali ih povezuju ih razigranost i racionalnost.

6. UMJETNICA SCENSKIH VISINA

Madalena Benedeta Fakineti Rafi Marliani je rođena u Veneciji 1723. godine⁷². Bila je kćerka Domenika Fakinetija, koji ju je napustio dok je bila djevojčica. O njenoj majci je sačuvano vrlo malo podataka iz kojih saznajemo da ju je zanemarivala. Odrastajući u takvoj sredini, bez roditeljske ljubavi, vrlo mlada Madalena, sa svojih petnaest godina, se udaje za dvadesetsedmogodišnjeg Đuzepea Marlianija, vještog skakača i plesača na užetu⁷³. Dvije godine nakon udaje, 1740. godine, došlo je do povezivanja trupe Rafi-Marliani sa trupom Điolama Medebeka⁷⁴. Tokom godina rada ove dvije glumačke trupe, Madalena i Teodora počinju raditi zajedno, te na početku postaju kopija jedna druge. U njihovom radu se znatno mogla primijetiti ljubomora, naročito kada bi jedna od njih dobila glavnu ulogu. Ali, analizirajući komedije u kojima su igrale, jasno se uočavaju razlike u njihovom glumačkom izrazu. Teodorina gluma je stvorena za uloge žena koje pate i koje se lako mire sa svojom sudbinom, dok su Madalenine uloge oličenje snažnih, energičnih i slobodnih žena.

⁷² VESCOVO, P. (2019), *op. cit.*, str. 223.

⁷³ TELLINI, G. (2019), *op. cit.*, str. 27.

⁷⁴ Ivi, str. 29.

Postoje svjedočanstva o Madaleninoj glumi, među kojima se ističe i svjedočanstvo Antonija Pjace, koji u svojim zapisima opisuje Madalenu u njenim pedesetim godinama, ističući njenu izražajnost, gracioznost i posvećenost teatru:

*"Vrlo sretna uspomena, cvjetna rječitost, biranje riječi, elegantni izrazi. Jasan, harmoničan ton glasa, gracioznost rukovanja koja izražava misao prije izgovorene riječi, posjedovanje pozornice koja je čini gospodaricom svega. To su kvalitete koje je čine najboljom komičarkom u vašim pozorištima. Iako je već u podmluklim godinama, još uvijek je zadržala sav duh svoje svježe mladosti"*⁷⁵.

Zahvaljujući svom talentu, Madalena je protagonistica brojnih Goldonijevih komedija, poput: *Gospodarica imanja*, *Ljubomorne žene*, *Zaljubljena sluškinja*, *Gostioničarka*, *Osvetoljubiva žena*⁷⁶... Goldoni je crpio inspiraciju iz Madaleninog privatnog života, analizirao njen karakter kako bi stvorio uloge koje prikazuju savršeni odraz ove jedinstvene žene. U Madaleninom životu je postojala epizoda koja će kasnije poslužiti kao inspiracija za pisanje Goldonijeve komedije. Naime, u proljeće 1743. godine, Fabio Bonvicini, član venecijanske aristokratije, je oteo Madalenu iz njenog bračnog doma i smjestio je u kuću gdje ju je krišom posjećivao tokom noći⁷⁷. Venecijanski inkvizitori, moćni sud koji je nadgledao plemstvo, ga je priveo zbog ponašanja koje se kosilo sa zakonima Crkve i države. Bonvicini je bio kažnjen i odveden na imanje u okolini Treviza, gdje je boravio u nekoj vrsti kućnog pritvora. Tamo je ostao četiri mjeseca, sve dok ga sud nije oslobodio. Bonvicini, pripadnik plemićkog staleža, 1737. godine se oženio Marinom Memo⁷⁸, što znači da je njegova odanost braku bila upitna, jer je samo nekoliko godina nakon vjenčanja oteo Madalenu, čime je izdao svoju suprugu. Prema venecijanskom pravu, žena nije mogla optužiti muža za preljubu⁷⁹.

U petak, 3. oktobra 1749. godine, uoči nove pozorišne sezone, Madalenin muž, Đuzepe Marliani, podnosi molbu i upućuje je najvišem sudu Venecije. U molbi traži da mu se Madalena vrati:

*"Prije otprilike šest godina, moja žena je pobjegla i živjela sa jednim čovjekom, kojeg ne želim imenovati, te se nakon strašnog životnog perioda odlučila vratiti"*⁸⁰.

⁷⁵ PIAZZA, A. (1771), *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, Basaglia, str. 75.

⁷⁶ VESCOVO, P. (2019), *op. cit.*, str. 224.

⁷⁷ SCANNAPIECO, A. (2019), *op. cit.*, str. 49.

⁷⁸ Ivi, str. 50.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ VESCOVO, P. (2019), *op. cit.*, str. 224.

Madalena je pet godina živjela sa oženjenim muškarcem. Đuzepe ju je uspio vratiti, te je Madalena povjerena na brigu u opatiji Frančeska Solarija, koji joj je pomogao da se vrati na pravi put. Madalena se vraća mužu, ali pod uvjetom da joj on dozvoli da više ne glumi u pozorištima. Đuzepe obećava da će je prihvatiti s ljubavlju, da je neće uznemiravati i da će poštovati njenu želju da se povuče iz pozorišta. Iz ovih informacija⁸¹ možemo zaključiti da je Madalena žena koja se opire društvenim normama i da se uspjela izboriti za vlastiti životni put. Međutim, u sezoni Goldonijevih šesnaest komedija u Sant'Andělu, Madalena se vraća na pozornicu. Da li je to bio njen izbor ili pritisak okoline, nije poznato.

Karlo Goldoni je cijenio Madalenu kao glumicu i dao joj je veliki prostor u svojim komedijama. U *Memorijama* Goldoni je opisuje kao harizmatičnu i inspirativnu ličnost:

"Marliani je bila plesačica na užetu, bila je veoma lijepa, izuzetno prijatna, puna duha i talenta, te je pokazivala obećavajuće sposobnosti za komediju. Napustila je svog muža zbog mladalačkih ludorija, ali mu se kasnije vratila. Gospođa Marliani, živahna, duhovita i prirodno šarmantna, poticala je moju maštu na nove visine."⁸²

Madalenina pojava nije bila samo vizualno privlačna, već je imala moć da probudi maštu i kreativnost kod autora, ostavljajući snažan utisak na pozornici. Madalenino životno iskustvo, koje je bilo puno strasti i borbe za slobodu, oblikovalo je mnoge Goldonijeve likove. Goldoni je koristio njen talenat i životne priče da stvori živopisne i uvjerljive ženske likove koji su nosili dio Madaleninog karaktera, njenu snagu i inteligenciju.

6.1. ZAVODNICA RIJEČI

Goldonijeva najpoznatija komedija, *Gostioničarka*, napisana 1752. godine, tokom sezone u pozorištu Sant'Andělo, predstavlja remek-djelo italijanskog pozorišta. Ova komedija donosi dinamičan prikaz firentinskog društva osamnaestog stoljeća, perioda u kojem su razlike u staležu bile jasno vidljive i duboko ukorijenjene u svakodnevni život građana. Kroz scene i dijaloge Goldoni vješto prikazuje sve slojeve društva, te su njegovi pozitivni heroji bili ili trgovci ili mletački borgezi - građani⁸³. Za razliku od tradicionalnih pozorišnih drama, Goldoni

⁸¹ VESCOVO, P. (2019), *op. cit.*, str. 224.

⁸² GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 303.

⁸³ PROCACCI, G. (1996), *Povijest italijana*, Barbar, Zagreb, str. 76.

je nastojao da kroz svoje komedije prikaže stvarni život običnih ljudi, ostvarujući sliku talijanske publike.

Firentinsko društvo osamnaestog stoljeća je bilo podijeljeno na slojeve, aristokratija i plemstvo su činili najviši sloj društva, koji je posjedovao najveću moć. Plemićku klasu u Goldonijevoj komediji *Gostioničarka* predstavljaju Vitez Ripafrata, Markiz Forlipopoli, te Grof Alfabjorita, likovi koji svojim postupcima otkrivaju slabosti tadašnjeg plemstva. Mane i slabosti takvog društva prikazuje upravo Goldoni, kada lik Markiz u prvom činu ponosno ističe svoj plemićki status: "*Moj položaj vrijedi više od Grofovog novca*⁸⁴". Ova rečenica prikazuje duboku slabost plemstva koje je bilo ovisno o svom položaju u društvu. Markiz nema novca i nastoji se uzdići u društvu oslanjajući se na svoj položaj, čime pokušava nadoknaditi nedostatak materijalnog bogatstva. Ovaj primjer oslikava slabost starog plemstva, koje se oslanja isključivo na tradiciju svog imena, ali u stvarnosti nema realnu moć. Negativnost ove društvene klase je također vidljiva u Grofovom ponašanju i reagovanju na situaciju: "*Kad čovjek ima novca, svi ga poštuju*⁸⁵". Grofova izjava u sebi nosi snažnu društvenu poruku, on prepoznaje da je materijalno bogatstvo u društvu snažan alat za postizanje vlastitih ciljeva. Na sredini društvene ljestvice su pripadnici buržoazije: sloj trgovaca, bankara i zanatlija koji su predstavljali novu snagu društva. Mirandolina, buržujka i protagonistica ove komedije, predstavlja lijepu, inteligentnu i mladu ženu koja koristi svoj šarm da privuče goste u svoju gostionicu. Goldoni kroz lik Mirandoline želi prikazati jaku, nezavisnu ženu, koja je sposobna da nadmaši plemićke titule. Na dnu društvene ljestvice se nalazi niži sloj društva i seljaci. Sluge, radnici i siromašni seljaci su živjeli u jako teškim uvjetima. U *Gostioničarki*, niži sloj društva su predstavljale dvije glumice, Hortenzija i Dejanira, koje su se borile za egzistenciju u svijetu zabave, zatim sluge i sobar Fabricio. Likovi nižeg sloja društva su imali jako važno mjesto u ovoj komediji, jer je Goldoni kroz njih simbolizirao duh običnih ljudi koji se bore za svoje mjesto u društvu.

Goldoni kroz *Gostioničarku* pokazuje kako se prava vrijednost čovjeka ne mjeri njegovim porijeklom, već njegovim postupcima u društvu. Upravo ova klasna razlika koju prikazuje Goldoni je od velike važnosti jer kroz nju ističe društvene promjene, kritikuje plemstvo i uzdiže buržoaziju kao novi, progresivni sloj. Goldoni ne zanemaruje niži sloj društva i ne predstavlja ga samo kao komični dodatak radnji, već kao realni glas naroda.

⁸⁴ GOLDONI, C. (2012), *Gostioničarka Mirandolina*, Školska knjiga, Zagreb, str. 6.

⁸⁵ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 6.

U društvu u kojem su staleži određivali sudbine pojedinca, postojao je vrlo mali broj žena koje su se uspjele izboriti za svoje mjesto u društvu. Žena je morala biti ispred svog vremena, inteligentna, mudra i sposobna kako bi ostvarila zavidnu poziciju. Goldoni, koji u svojim djelima prikazuje žensku figuru, stvorio je lik Mirandoline, žene koja nadilazi očekivanja svog vremena. Ovu privlačnu, nezavisnu gostioničarku na sceni je oživjela Madalena Marliani, glumica koja je dala zamah Goldonijevoj mašti i potaknula ga da se posveti komedijama koje zahtijevaju suptilnost i vještinu.

Mirandolina je vlasnica gostionice, koja s posebnom ljubaznošću dočekuje svoje goste i nastoji ih zadržati. Svojom šarmantnošću privlači muškarce koji dolaze u gostionicu, te uživa u njihovoj pažnji. Iako uživa u tome, Mirandolina je žena koja cijeni samostalnost i odbija bilo kakvu pomoć od muškarca. Prijateljstvo s gostima je za nju najvažnije, te je odlučna pokazati da može upravljati svojim životom bez ičije pomoći. Gosti koji svakodnevno dolaze u gostionicu, posebno Markiz i Grof, žele osvojiti Mirandolinu i pridobiti njenu ljubav. Ali, ovi likovi griješe u svom pristupu prema Mirandolini. Grof pokušava pridobiti Mirandolinu skupim poklonima, dok Markiz vjeruje da joj treba zaštita i visoki društveni status kako bi bila sretna.

I Markiz i Grof su zaljubljeni u Mirandolinu, često se takmiče međusobno kako bi je osvojili. Markiz smatra da u Mirandolini postoji nešto plemenito, nešto što ga očarava, dok je Grof obasipa komplimentima: *"Lijepa je, umije govoriti, čisto se odijeva, ima izvanredan ukus"*⁸⁶. Ova dva lika se konstantno bore da imaju Mirandolininu ljubav, dok s druge strane, Vitez, muškarac visokog staleža, ne shvata šta vide u jednoj takvoj ženi. Vitez je ženomrzac i nikada nije volio žene, niti ih je poštovao, smatrajući ih samo "nepodnošljivom slabošću"⁸⁷. Za Mirandolinu, ženu koja izaziva interes svakog muškarca koji dolazi u gostionicu, Vitez ima potpuno drugačije mišljenje. On je jedini gost koji nije zaljubljen u nju, što u Mirandolini stvara dilemu. U njegovim očima, ona je samo još jedna žena, kao i svaka druga, i ne može shvatiti zašto bi ona bila posebna. Vitezova indiferentnost postaje izazov za Mirandolinu:

*"Markiz želi da me ženi, ali ja se ne bih udala za njega. Vitez je prvi stranac u gostionici kojem se ne sviđam. Plemstvo nije za mene. Bogatstvo cijenim i ne cijenim. Uživam u svojoj slobodi i ne pomišljam o udaji. Ne treba mi niko"*⁸⁸.

⁸⁶ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 7.

⁸⁷ Ivi, str. 8.

⁸⁸ Ivi, str. 13.

Mirandolina jasno pokazuje svoju želju za slobodom i nezavisnošću, ali njena slabost leži upravo u tome da joj pruža zadovoljstvo što muškarci čeznu za njom. Suočena s izazovom da Vitez ne pokazuje nikakvu naklonost, spremna je učiniti sve kako bi ga osvojila. Činjenica da je on jedini koji nije zaljubljen u nju postaje pitanje njene vlastite moći, to je trenutak kada se njena želja za dominacijom nad muškarcem pokazuje u punom svjetlu.

Mirandolina, svjesna da je Vitez jedini muškarac koji ne pokazuje interes za nju, počinje biti ljubaznija prema njemu, obasipa ga komplimentima, donosi mu hranu u sobu, pegla mu posteljinu, radi sve da pridobije njegovu pažnju. Sve su to pažljivo smisleni potezi kojima nastoji promijeniti njegovu ravnodušnost. Za Mirandolinu, Vitez nije samo gost, već izazov koji mora savladati. Kroz Mirandolinine sitne geste pažnje i šarmantne razgovore, Vitez polako počinje da mijenja mišljenje o ženi, ali istovremeno je svjestan toga, te pokušava ostati dosljedan sebi:

"Žene? Što dalje od mene! Ova je izgleda jedna od onih u čiju klopku bih mogao upasti. Njena iskrenost, otvorenost u razgovoru je prava rijetkost. Ima u njoj nečeg posebnog."⁸⁹

Vitez u monologu je rastrgan između osjećanja koja ga obuzimaju i svojih čvrstih uvjerenja. On je svjestan da se ne smije zaljubiti, jer prema njegovom shvatanju, zaljubljuvanje ukazuje na slabost muškarca. Zaljubljuvanje donosi ranjivost i udaljava čovjeka od snažnog i hladnog gospodara vlastitih emocija i osjećaja. Uprkos svemu, Mirandolina nastavlja igrati svoju igru, vodeći razgovor sa Viteзом, uvjeravajući ga da su žene loše, naglašavajući njihove mane i slabosti. Vitez ne podnosi žene jer su "licemjerne, lažljive i slatkorječive"⁹⁰, ali u Mirandolini vidi samo iskrenost. Kako vrijeme prolazi, Vitez sve teže odolijeva Mirandolininom prisustvu, te njegova odbojnost prema ženama počinje slabiti. Promjena u Vitezovom srcu je jasna, te je Mirandolina svjesna da je pobijedila u svojim namjerama:

"Pothvat je uspješno okončan. Njegovo srce gori u plamenu, u pepelu. Da bi moja pobjeda bila potpuna, ostaje mi još samo učiniti je javnom, na sramotu umišljenih muškaraca i na čast našem spolu."⁹¹

Svoju pobjedu javno priznaje pred svima u gostionici, te govori da je Vitez, uprkos svom ponosu i oštrom stavu prema ženama, ipak zaljubljen u nju. Njene riječi pokazuju lukavost i sigurnost, jer ona uživa u svojoj moći nad muškarcima. Vitezova reakcija na priznanje otkriva

⁸⁹ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 19.

⁹⁰ Ivi, str. 30.

⁹¹ Ivi, str. 48.

njegov povratak u prvobitno stanje, u ono u šta je oduvijek vjerovao: "*Proklet bio čas kad sam je prvi put ugledao! Upao sam u zamku i sad mi više nema spasa*"⁹². Ovaj trenutak označava konačnu prekretnicu u kojoj je Mirandolina pokazala svoju moć i potvrdila karakter žene koja koristi šarm i inteligenciju kako bi ostvarila svoje ciljeve.

Kao žena osamnaestog stoljeća, nije imala mnogo izbora. Mirandolina nije pripadala plemićkoj klasi, ali ni siromašnom sloju društva. Bila je vlasnica gostionice, pripadnica srednje klase koja je mogla ostvariti određenu samostalnost, ali i dalje nije potpuno slobodna od društvenih normi koje će je zadesiti u braku. Upravo iz tog razloga, Goldoni donosi iznenađujući obrat na kraju drame. Mirandolina objavljuje da će se udati za svog slugu, Fabricija, jer je to bila želja njenog oca. Referenca na Mirandolininog oca je od velike važnosti za dramu, jer ostaje stalna i presudna činjenica sve do konačnog raspleta. Slijeđenje uputa koje roditelj daje ne podrazumijeva oblik pasivne poslušnosti gostioničarke. Mirandolina je lik bez prošlosti, ne znamo ništa o njoj. Sjećanje na oca ima simboličku vrijednost i obogaćuje profil. Mirandolina se prikazuje kao samouvjerena žena koja uspijeva nametnuti svoju dominaciju i vladati situacijom. Ipak, njen konačni izbor da se uda za Fabricija djeluje logično u kontekstu kulturnih normi jer se potvrđuje utjecaj doktrine koja se pojavljuje upravo onda kada se najmanje očekuje.

Ovom odlukom, Mirandolina prihvata pravila društva i odriče se svoje igre. Obećava Fabriciju da će se promijeniti kada se uda, te da je izluđivanje muškaraca iz zabave bila prošlost i da je spremna za promjenu, te prihvata svoju novu ulogu: "*Pomislite na lukavstva kojih ste bili svjedok i sjetite se gostioničarke*"⁹³. Mirandolina svojom promjenom statusa mijenja i ponašanje, te ovim završetkom Goldoni daje slojevitú sliku žene koja balansira između vlastitih želja i društvenih očekivanja.

Mirandolina je lik koji smatra da je brak gubitak slobode i da se uz brak osoba mijenja. Upravo nam to dokazuje Mirandolinina replika u kojoj govori da će prestati izluđivati muškarce, zavoditi ih da bi ih pridobila i ostvarila vlastite ciljeve. Ona se u svojim monolozima nikada ne pretvara. Ono što Mirandolina najviše želi jeste vidjeti sebe usluženom, obožavanom, ali je vrlo oprezna kada govori o ljubavi.

⁹² GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 55.

⁹³ Ivi, str. 69.

6.2. SLOBODA U KAVEZU

Kao što se odraz Teodore može pronaći u liku Pamele, tako se i Madalena prepoznaje u liku Mirandoline. Dva lika, jedan stvarni, a drugi fiktivni, predstavljaju odraz ženskog portreta osamnaestog stoljeća. Madalenina scenska privlačnost je odraz Mirandolinog šarma koji ona vješto koristi da privuče muškarce u svoju gostionicu. Lijepe, inteligentne žene predstavljaju vrhunac firentinske, ali i scenske pozornice. Dokazuju da upravo žene uz pomoć svojih vrlina, sposobnosti, mudrosti, ali i mana uspijevaju pridobiti pažnju u svijetu u kojem dominiraju muškarci. Kao što Madalena privlači italijansku publiku u pozorište, tako i Mirandolina uz pomoć svoje mudrosti i lukavosti upravlja ljudima koji posjećuju njenu gostionicu. Mirandolina gospodari svojom gostionicom, dok Madalena dominira pozornicom, čime obje ruše tradicionalne norma koje su ženama nametale ulogu pasivnih posmatrača. Mirandolina dokazuje da je sposobna žena koja može sama voditi gostionicu, te da nije više tipična sluškinja Komedije del'arte, već žena sa vlastitim interesima i sposobnostima. Kroz Mirandolinin lik Goldoni prikazuje prosvjetiteljsku viziju žene, sa jedne strane kao željenog objekta, a sa druge kao aktivne učesnice u društvu u kojem sama kreira svoju sudbinu.

Madalenina šestogodišnja ljubavna priča se može povezati sa Mirandolinom. Na pozornici, Mirandolina se sukobljava sa muškarcem koji tvrdi da je imun na žene, da ih ne voli, ali pod njenim šarmom postaje opsjednut njom, te potpuno gubi razum. Ipak, Mirandolina se na kraju drame odlučuje udati za Fabricija, ali ne iz strasti, već iz razuma, što je čini prosvjetiteljskim likom. Slično fiktivnom liku, Madalena, nakon godina lude ljubavi, se vraća svom mužu, Đuzepeu Marlijaniju, birajući stabilnost umjesto strasti. Obje žene pokazuju snagu i moć odlučivanja u svijetu u kojem dominira muški rod. Mirandolina udaja za slugu predstavlja trijumf razuma nad strašću. Njena udaja je iz paternalističkog interesa, baš kao i Madalenina. Jer se Madalena udala za Đuzepea sa svojih petnaest godina, kako bi joj pružio sigurnost i interes. Obje žene biraju brak iz interesa, te se odriču najvažnije stvari koju su imale - slobode. Upravo u ovom trenutku možemo prepoznati snažan utjecaj prosvjetiteljstva, promovirajući racionalno promišljanje i donošenje odluka temeljenih na razumu, a ne na emocijama. Udajom za Fabricija, Mirandolina postavlja čvrstu granicu između sebe i svijeta koji ju je okruživao u gostionici. Brak za Mirandolinu, a kasnije i za Madalenu predstavlja štit od vlastitih mogućih slabosti pred strašću za muškarcima.

Sloboda za Mirandolinu predstavlja upravljanje vlastitim životom, nezavisnost od muškarca i vještina da manipulište muškim rodom, dok za Madalenu sloboda predstavlja povlačenje iz pozorišta. Madalena, nakon šest godina ljubavi sa drugim muškarcem, pristaje da se vrati u Đuzepeov dom, ali pod uslovom da se povuče iz pozorišta i nije ostala ustrajna u tome. Madalenina zasićenost svijetom glume predstavlja zasićenost Mirandoline igre. Mirandolina na samom kraju drame, kada izjavljuje da se udaje za Fabricija, mijenja status i pogled na svoje prijašnje ponašanje. Madalena se vraća u pozorište, dakle, prihvata gubitak slobode, upravo kao što to radi Mirandolina udajom za Fabricija.

Čitajući kritike koje govore o stvaralaštvu Karla Goldonija, Vescovo kaže da je Goldoni priznao da nije znao šta će napisati u trećem, posljednjem činu drame⁹⁴. Mirandolina i Vitez bi se mogli slobodno voljeti, kao što su to učinili Madalena i Fabio Bonvicini. Crpeći inspiraciju iz privatnog života Madalene Marliani, Goldoni kaže da je završetak *Gostioničarke* dogovoren na probi sa glumicom⁹⁵. Vjerovatno, da je Madalena odlučila nastaviti svoju ljubavnu priču sa muškarcem koju ju je oteo, ova drama bi imala potpuno drugačiji kraj.

7. MISTERIJA IZ KASNE MLADOSTI

Goldoni je surađivao sa najboljim i najpoznatijim italijanskim glumicama osamnaestog stoljeća. Tokom svog dugogodišnjeg rada, autor se susretao sa raznim karakterima glumaca i surađivajući s njima obogatio je svoju karijeru. Već smo naveli da je veliku pažnju posvećivao Madaleni i Teodori, ali postojala je još jedna glumica koja je predstavljala jednu od najvažnijih trenutaka Goldonijeve karijere⁹⁶. Goldonijeva najdugotrajnija profesionalna veza bila je sa Katerinom Brešani, ali joj u *Memorijama* dodjeljuje vrlo mali prostor, spominjući je u samo tri drame: *Perzijska nevjesta*, *Usamljena žena* i *Ekstravagantna žena*⁹⁷. Iako joj je dao malo prostora u svojoj posljednjoj knjizi, njihova saradnja je trajala deset sezona, što je podrazumijevao broj od šezdeset predstava.

Katerina Anđola Maconi Brešani, rođena u Firenci 16. novembra 1722. godine, bila je kćerka Đuzepea Maconija i Marije Roze Serzoli. Živjela je i odrastala u ulici Porćaja, što je smatrano mjestom gdje je stanovala najniža klasa naroda⁹⁸. Naime, u osamnaestom stoljeću

⁹⁴ TELLINI, G. (2019), *op. cit.*, str. 31.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ TELLINI, G. (2019), *op. cit.*, str. 28.

⁹⁷ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 72.

⁹⁸ FERRONE, S. e MAZZONI, S. (2014), *Drammaturgia*, Firenze University Press, Firenze, str. 181.

društveno-ekonomske razlike su bile duboko ukorijenjene, a ulice poput Porčaje su bile povezane sa radničkom klasom i siromaštvom. Odrastanje u takvom okruženju nije bilo jednostavno, ali je zasigurno oblikovalo Katerinin karakter. O njenom obrazovanju ne znamo ništa, kao ni o tome kako je započela svoju glumačku karijeru, samo je poznat podatak da je stupila na scenu 1753. godine u teatru San Luka⁹⁹.

U dobi od trideset i jedne godine došla je na venecijansku scenu, što je u to vrijeme smatrano respektabilnom starošću. Frančesko Bartoli ju je opisao kao "ne baš mladu glumicu"¹⁰⁰. U osamnaestom stoljeću, glumačka karijera je često počinjala vrlo rano, ponekad u djetinjstvu ili u tinejdžerskim godinama, što je bio slučaj sa Madalenom i Teodorom, jer su mlade glumice vrlo brzo mogle steći popularnost jer su imale mladalačku ljepotu i energiju. Brešani je započela karijeru sa trideset i jednom godinom, što je bilo neuobičajeno, jer su mnoge njene kolegice već tada bile iskusne ili su se čak povlačile iz mladalačkih uloga. Ali, Katerinin talenat i scenska prisutnost su joj omogućile da stekne veliku slavu uprkos kasnom koraćanju na scenu. Katerina je na pozornici bila strastvena i davala je psihološku dubinu svojim ulogama, ono što Madalena i Teodora nisu mogle, jer nisu imale životu mudrost u svojim mladalačkim godinama. Katerinina scenska prirodnost, dramatična energija i izraženi temperament su se opirali društvenim normama osamnaestog stoljeća. Zvali su je "Šarmantra Firentinka", ali ne zbog njene ljepote, već zbog njene aure zavodljivog šarma.¹⁰¹ Bila je glumica koja je zračila posebnom harizmom i emotivnom snagom, a njena interpretacija likova je bila intenzivna i uvjerljiva. Njena gluma se oslanjala na snagu izraza, glasa, gestova i emocija, čime je uspjela očarati publiku i stvoriti nezaboravne uloge.

Jolanta Digul u svom članku opisuje Brešani, koja je imala značajne uloge u Goldonijevoj triologiji o Irkani, kao glumicu koja uvjerljivo prikazuje ženske likove i njihove sukobe, koristeći različite glumačke stilove¹⁰². Irkana je protagonistica drame *Perzijska nevjestica*, prikazana kao ponosna, strastvena i buntovna žena, suprotna Fatimi, koja je igrala blag i smiren karakter. Brešani je tumačila lik Irkane, poznata po svojoj vatrenoj glumi i često je igrala negativne likove. Zahvaljujući svom talentu, stekla je simpatije publike i igrala niz sličnih uloga koje su podrazumijevale emocionalno nestabilne žene, ali iznimno lijepog izgleda. Kroz godine

⁹⁹ SCANNAPIECO, A. (2019), *op. cit.*, str. 74.

¹⁰⁰ BARTOLI, F. (1978), *Notizie storiche de' comici italiani*, Forni, Bologna, str. 132.

¹⁰¹ FERRONE, S. e MAZZONI, S. (2014), *op. cit.*, str. 188.

¹⁰² DYGUL, J. (2019), *Caterina Bresciani, l'Ircana famosa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, str. 141.

svoje karijere, Brešani je tumačila složenije i psihološki dublje likove među kojima je i Đulija, protagonistica *Nastojnice*.

Katerin ljubavni život možda je imao ključnu ulogu u njenom ulasku u glumački svijet, iako o tome nemamo konkretnih podataka. Možemo pretpostaviti da je njen prvi muž, Natale Brešani, stari i iskusni violinista, koji je radio u pozorištu, pomogao da Katerina zakorači na scenu. Udala se za njega kada je on bio već star i bolestan. Ana Skanapjeko u svom članku navodi da je Natale u testamentu ostavio Katerini sve što je imao, te je ubrzo nakon toga preminuo¹⁰³. Iako nemamo mnogo detalja o njihovom braku, moguće je da je njegova povezanost s pozorištem bila presudna za Katerininu odluku da se uvuče u pozorišne vode, jer je Natale bio blizak umjetničkom svijetu i mogao joj je pružiti nova pozorišna poznanstva. Drugi Katerinin brak je bio sa njenim tihim obožavateljem, Anđelom Lapijem¹⁰⁴, također violinistom, koji je, nakon smrti njenog prvog muža, postao njen novi životni partner. I o ovom braku nemamo detaljnih podataka, jer je Katerinin život bio vrlo misteriozan, te su mnogi aspekti njenog privatnog života ostali nepoznati.

Katerina, iskusna godinama i scenom je bila vrlo važna za razvoj ženskih figura Goldonijevih komedija, igrala je uloge poput majke, žene koja je obasipana brigama, zatim autoritativne žene koja ne želi brak. Ono što je čini zanimljivom ličnošću je upravo njena misterija, jer se nije znalo ništa o njenom prezimenu. Katerina je odmah na početku svoje karijere u Veneciji stekla slavu kao najpoznatija glumica. Njen lični identitet je bio zamagljen prvim bračnim prezimenom: Brešani. Nije bilo moguće znati njeno djetinjstvo, niti njene godine. Bartoli je opisuje: "*Vidjevši je prvi put na pozornici u Veneciji, nije bila djevojka*"¹⁰⁵.

Iako je njen privatni život bio tajanstven, to je davalo novu inspiraciju Goldonijevim komedijama. Igrala je uloge koje nijedna druga glumica nije mogla iznijeti na sceni. Iako je vrlo zrela nastupila na pozorišnu scenu, njena karijera i njen životni put nije dugo trajao. Na Katerinu pada zavjesa 2. jula 1780. godine, u 10 sati, u dobi od pedeset i osam godina ju je zadesila iznenada smrt¹⁰⁶. Ovim je završena njena impresivna dvadesetsedmogodišnja karijera. Niti jedna glumica nije mogla zamijeniti Katerinu, njenu jedinstvenost i talenat, koji su ostavili neizbrisiv trag u percepciji publike i historije pozorišta.

¹⁰³ FERRONE, S. e MAZZONI, S. (2014), *op. cit.*, str. 187.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ivi, str. 80.

¹⁰⁶ SCANNAPIECO, A. (2019), *op. cit.*, str. 85.

Goldoni u *Memorijama* veliča Katerinin talenat, inteligenciju, gracioznost, ali ističe da nije bila žena bez mana. Brešani je igrala glavne uloge, uživala je u aplauzu i poštovanju koje je dobivala od publike, ali je bila ljubomorna na svoje kolegice i nije mogla da podnese da druga glumica dobije aplauz. Goldoni je kreirao likove za pozorište, Teodoru Medebak, Madalenu Marliani, ali i firentinsku komičarku Katerinu Brešani, koja je uz svoje izvođačke vještine oblikovala ženske protagonistice koje su se znatno razlikovale od prethodnih. Uspjela je oživjeti moderne, kompleksne figure, snažne i tvrdoglave žene koje su predstavljale jedan vid feminističkih preokreta¹⁰⁷.

7.1. SPISATELJICA SUDBINA

Nastojnica je drama koja je prvi put izvedena u jesen 1760. godine¹⁰⁸, djelo u kojem Goldoni predstavlja aristokratsko okruženje. Italijanska aristokratija je bila sinonim za kulturni sjaj, uživala je u balskim dvoranama, karnevalima i operama koji su činili srž društvenog života. Iako je Goldoni bio predstavnik buržoazije, težio je ka ideji o društvenoj jednakosti. Njegove komedije često prikazuju visoki sloj društva koji je izgubio moć i živi od stare slave, te naglašava kako njihov status ne dolazi iz rada, već iz porijekla. Goldonijevi aristokratski likovi često donose loše odluke, ali sam autor pravi jasnu razliku između muškaraca i žena tog staleža. Dok muškarce prikazuje kao neozbiljne i nesposobne za samostalan život, žene su u njegovim djelima snalažljive, inteligentne i sposobne, spremne da se prilagode bilo kojoj situaciji.

Jedna od takvih protagonistica je i Đulija, koju Goldoni opisuje u *Autor čitatelju* kao autoritativnu ženu koja ima brojna poznanstva i prijateljstva, te ističe svoju zaslugu kako bi stekla korist od ljudi¹⁰⁹. Protagonistica *Nastojnice* provodi vrijeme pišući i primajući pisma od ljudi visokog staleža, ostvaruje kontakte na visokoj ljestvici društva kako bi pronašla vlastitu korist. Đulija smatra da se uvijek treba obraćati sa titulama, jer će tako dobiti poštovanje od drugih.

Don Propercio, Đulijin suprug, predstavlja karikaturu aristokratije, te kako navodi Roberto Alonđe, predstavlja kalup visokog sloja društva sa osobinama stare maske škrtca, poznatog lika Komedije del'Arte¹¹⁰. Radi se o liku Argante, koji predstavlja bogatog muža koji

¹⁰⁷ DYGUL, J. (2019), *op. cit.*, str. 146.

¹⁰⁸ PIANCA, V. (2012), *Genesi e crescita dell'importanza del personaggio femminile nelle commedie goldoniane*, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Klagenfurt, str. 56.

¹⁰⁹ GOLDONI, C. (2012), *La donna di maneggio*, Marsilio, Venezia, str. 5.

¹¹⁰ ALONGE, R. (2004), *Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano, str. 111.

je sebičan, pohlepan i naivan¹¹¹. Teži ka kontroli nad likovima i situacijama, ali često predstavlja predmet ismijavanja zbog svoje naravi da prihvati situaciju u kojoj se nalazi. U drami, Đulija osuđuje škrtost njenog muža, a on reaguje kao uvrijeđeni lik i ne pronalazi izlaz iz ove situacije. Reaguje upravo kao slab muškarac koji se miri sa sudbinom i nema dovoljno snage da se izbori za promjenu svog stanja. Jedinu moguću izlaz za njega predstavlja čin u kojem ukida kontrolu novca svojoj supruzi, ukida joj mjesečnu naknadu:

"Moja žena je propast moje kuće. Zbog nje sam morao uzeti ovog neotesanog slugu. Sve je loše. Održavam kuću, a nisam njen gospodar. Nosim breme braka, a nemam ništa osim tereta. Moja gospođa se zanima za sve, samo ne za svog muža. U mojoj kući stalno su dolasci i odlasci; troše se stepenice, uništavaju se podovi, i neka mi je Bog na pomoći ako se požalim! I kao to nije dovoljno, još joj moram plaćati deset škuda mjesečno? Ne, neću ih više plaćati, neću ih platiti ni ako me kastriraju¹¹²".

U ovom monologu se osjeća škrtost tipična za komedijsku figuru Avara. Don Propercio je nezadovoljan svojim brakom i predstavlja lika koji vidi negativnost u svakoj situaciji: njegova žena je propast kuće, brak mu predstavlja teret. Iako radnja drame pripada osamnaestom stoljeću, u kojem je još uvijek vladao patrijarhalan brak, u kojem muškarac ima autoritet, Goldoni ovom dramom daje moć ženi, a muškarac se osjeća kao bespomoćni posmatrač. Upravo je to razlog zbog kojeg je don Propercio ogorčen, želi promjenu nad situacijom, ali je zarobljen i ne zna kako se osloboditi. Lik se se žali na suprugu, kuću, brak, novac, ali ne pokazuje nijedan znak da bi preuzeo odgovornost i napravio promjene. Predstavlja lika koji je nesposoban da se suoči sa sopstvenim životom. Želi promjene, ali njegov strah i nesigurnost ga sprječavaju da se izbori za ono što želi.

Jedna od glavnih karakteristika pisanja Karla Goldonija leži u tome da je slabe osobine likova pripisivao muškarcima, dok su žene te koje su bile snažni likovi. Goldonijeva djela nam otkrivaju kritiku patrijarhalnog društva, u kojem dominiraju muškarci, te im mijenja značaj. Prikazuje ih kao slabe karaktere koji se ne znaju nositi sa sopstvenim manama. S druge strane, njegovi ženski likovi su prikazani kao uspješna, snalažljiva i pametna bića koja vladaju situacijom.

¹¹¹ FERRETI, E. (2002), *op.cit.*, str. 102.

¹¹² GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 31.

Đulija, autoritativna, snažna i jaka žena, svojim postupcima dokazuje da je sposobna vladati situacijom u kojoj se nalazi, ali to radi na sasvim neobičan način. Njena originalnost leži u opsesiji pisanjem pisama, što predstavlja osnovu ove drame. Sva tri čina započinju u njenoj sobi, a svaka nova scena nas vraća na početnu tačku: Đulija koja iznova piše pisma. U svijetu ove drame sve se dešava uz pisani trag. Likovi koji dolaze razgovarati sa Đulijom uvijek sa sobom donose pismo. Čin pisanja u ovoj komediji nije samo način komunikacije, već sredstvo u kojoj se uspostavlja moć. Đulija ne posmatra svijet kroz emocije, već kroz društvene odnose. Opsjednuta je pisanjem pisama, jer vjeruje da putem epistolarne komunikacije može upravljati sudbinom i situacijom likova. Za Đuliju, pisanje je sredstvo kontrole, ali i bijeg od svakodnevnih obaveza koje za nju nemaju veliku važnost. Đulija zanemaruje brak i stvara vlastiti svijet kroz pisma, u kojima ima glavnu ulogu. Komunikacija putem pisama je vješto osmišljena, jer pisana riječ omogućava smirenost i kontrolu nad situacijom, dok usmena komunikacija često dovodi do sukoba.

Ova protagonistica u današnjem svijetu može predstavljati savjetnika u ljubavnim odnosima, jer ona aktivno kontrolira ljubavne odnose drugih likova. Iako njen brak nije simbol onog idealnog, ona ipak daje sebi tu moć da savjetuje i organizira vjenčanja drugih likova, jer na taj način dokazuje sebi da ima kontrolu i moć. Brak Đulije i Propercia služi kao kritika tradicionalnih bračnih normi i nije uzor zdravog bračnog odnosa. Njihov brak je klasični primjer visokog sloja društva u kojem je Fabricio, njen sekretar, zapravo ćićizbeo koji joj pomaže u svim dnevnim aktivnostima. Ali, Đulija ne zloupotrebljava svoju slobodu kako bi ugostila svog ćićizbea.

Đulija u komediji savjetuje druge likove u izboru bračnih partnera, ali njeni savjeti nisu motivirani emocijama, već društvenim normama. Đulija savjetuje Aspasiju da se uda za Alesandra, iako zna da njegovo srce pripada drugoj ženi, Aureliji. Alesandrov otac je obećao da će njegov sin oženiti Aspasiju, ali njegov sin to ne želi, te to jasno potvrđuje Alesandrova rečenica: *"Ili smrt, ili vjenčanje. Ili Aurelija ili umiranje"*¹¹³. Alesandro jasno pokazuje da se protivi tom braku, ali Đulija, koja vjeruje u moć pisama i društvenih manipulacija, odlučuje napisati pismo njegovom ocu u kojem želi ispričati kakvu će sramotu Alesandro učiniti za svoju porodicu. Ovim pismom ona želi istaknuti svoj autoritet i sposobnost da manipulira situacijom, zanemarujući želje i emocije drugih likova.

¹¹³ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 17.

Đulija zagovara brak između Alesandra i Aspasiје, unatoč tome što zna da je zaljubljen u drugu ženu, Aureliju. Zatim, Đulija odlučuje pronaći novog muža Aureliji. Protagonistica vidi priliku u Ridolfu, pjesniku koji je u potrazi za poslom. Daje mu ultimatum, ako oženi Aureliju, može dobiti posao u Moskvi. Time Đulija planira organizaciju dva vjenčanja, ali njen vlastiti brak ostaje nesretan. Iako preuzima kontrolu nad životima drugih likova, ne želi učiniti ništa kako bi njen brak postao sretniji. To nam dokazuje posljednja scena u drami u kojoj Propercio želi obnoviti brak sa svojom suprugom: "*Do sada je brak bio ljut, želio bih da započnemo mirno*"¹¹⁴. Međutim, Đulija ostaje vjerna sebi i odabire svoju strast koju pronalazi u pisanju pisama, odbija muževu ideju o obnovi braka jer ne želi biti tradicionalna supruga i domaćica u kući. Njihov brak simbolizira širi društveni problem koji podrazumijeva borbu žena za svoju nezavisnost u društvu u kojem muškarci žele da imaju potpunu vlast.

Ova drama nam jasno pokazuje prosvjetiteljske ideje koje je Goldoni želio istaknuti. Kroz lik Đulije, Goldoni joj daje moć da bude samostalna žena sa vlastitim kritičkim razmišljanjem, koja ne prihvata pasivnu ulogu žene u društvu, već aktivnu učesnicu u kreiranju sudbina drugih likova. Poput većine žena u Goldonijevim komedijama, Đulija predstavlja manipulativnu figuru koja vlada situacijom. Goldoni joj je u ovoj drami dao tu sposobnost da upravlja i kontrolira živote drugih likova kroz osmišljene strategije. Kroz likove Alesandra, Aurelije i Aspasiје, Goldoni ističe temu ljubavi i braka, dok kroz odnos Đulije i njenog muža, Goldoni prikazuje dinamiku odnosa u braku u tadašnjem društvu.

7.2. VLADARICE POZORNICE I PAPIRA

Iako ova komedija nije imala mnogo uspjeha nakon premijernog izvođenja, Goldoni je vjerovao da Katerina Brešani može iznijeti ovaj lik, na način na koji nijedna druga glumica nije uspjela, jer su Katerinine karakteristike proizašle iz njene umjetničke ličnosti i načina na koji je oživljavala likove u pozorištu. Bila je poznata po svojim emotivnim i snažnim scenskim izražajem koji je bio dovoljan da oživi lik Đulije na način na koji je Goldoni želio. Iako je Katerina bila glumica za koju je pisao ovu dramu, Goldoni je dobio inspiraciju za lik od druge žene. Ovu komediju posvećuje Madam di Bokaž, upravo iz razloga što između Madam i protagonistice postoji velika sličnost. Goldoni u posveti piše da *Donna di maneggio* znači dama s autoritetom¹¹⁵, koja ima brojna poznanstva i prijateljstva, te koristi svoj ugled kako bi pomogla

¹¹⁴ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 44.

¹¹⁵ Ivi, str. 3.

drugima. Kaže da je *Donna di maneggio* slika, a ne portret žene koja je bila inspiracija za ovu komediju, te smatra da joj Đulija nalikuje u "*veličini duše, dobroti srca i uzvišenoj misli*"¹¹⁶.

Goldoni je želio prikazati Đuliju kao pozitivan lik koji pomaže i savjetuje druge, ali Franko Fido, kritičar, ima potpuno drugačije mišljenje. Fido u svojoj knjizi opisuje Đuliju kao osobu koja se opsesivno bavi tuđim poslovima i da sve što radi jeste da piše pisma i šalje poruke¹¹⁷. Fido ju vidi kao negativni lik, ženu koja je frustrirana i opsjednuta pisanjem. Međutim, Đulija posjeduje i određenu pozitivnost, pokazuje moralnost u svijetu u kojem se to gubi.

Katerina je bila glumica koja je uspješno oblikovala ženske likove, jer je njena scenska sposobnost omogućavala novu i složeniju interpretaciju žena na pozornici, budući da je nosila sa sobom životnu mudrost. Njena tajanstvena prošlost se može povezati sa misterijom Đulije. Ni Đulija, ni Katerina nam ne daju informacije o njihovoj prošlosti, odrastanju, niti obrazovanju. Upoznajemo Katerinu sa trideset i jednom godinom, kada stupa prvi put na scenu, ostavljajući nam jednu misterioznu prošlost. Također, o Đuliji znamo da je lik koji želi pomoći drugim ljudima i organizira vjenčanja svojih prijatelja. Đulija nam ne daje podatke o svom obrazovanju, niti djetinjstvu, upoznajemo je prvi put kao Propercijevu suprugu koja predstavlja glavu porodice. Ono što povezuje ove dvije žene, jednu fiktivnu, a drugu stvarnu, je autoritativnost. Katerinina autoritativnost na sceni je prikazana kroz zrelost godina koje je imala, kroz sposobnost da zadrži pažnju publike, uvjerljivo igrajući brojne likove i dajući im scenski život kroz svoj glas, govor tijela, energiju i kontakt sa publikom. Đulijina autoritativnost proizlazi iz upravljanja sudbinom drugih likova. Preuzima kontrolu nad likovima i njihovim brakovima, što ukazuje da posjeduje veliko samopouzdanje i vjeru u svoje odluke. Putem pisama određuje sudbinu drugih likova i na taj način vješto manipuliše i oblikuje ljubavne odnose oko sebe.

Katerina sa svojih trideset i osam godina prvi put igra Đuliju. Te godine joj omogućavaju zrelost, iskustvo i strast. Katerina je imala veliku prednost u pozorištu, jer u tim godinama žena ima dovoljno životnog iskustva da snažno igra dominantnu ženu kakva je bila Đulija. Glumice poput Theodore ili Madalene možda ne bi uspjele uvjerljivo prenijeti njenu moć, autoritativnost i samouvjerenost. Đulijine godine u komediji nisu poznate, ali pretpostavljamo da se radi o liku koja je u zrelijim godinama. Udata je za Propercija, ali njihov brak nije mladalački, jer je

¹¹⁶ GOLDONI, C. (2012), *op. cit.*, str. 44.

¹¹⁷ FIDO, F. (1997), *Guida a Goldoni*, Einaudi, Torino, str. 128.

distanciran, što može sugerisati da Đulija nije više mlada djevojka, već žena u zrelim godinama. Ako je Đulija žena koja dogovara brakove i kreira sudbine drugih likova, znači da je žena koja ima određenu moć koja dolazi životnim iskustvom i godinama.

Jedna od sličnosti koje pronalazimo između fiktivnog lika i stvarne žene je upravo u lojalnosti, jedna je prikazuje kroz umjetnost, a druga kroz društvene odnose. Katerina je počela raditi u pozorištu San Luka, te je ostala vjerna toj istoj pozorišnoj trupi čitav svoj život. Dok su drugi glumci često mijenjali svoje pozorišne trupe i odlazili u druge ansamble, Katerina je čitav svoj život radila u istoj pozorišnoj kući, sve do svoje smrti. S druge strane, u svijetu fikcije, Đulija prikazuje svoju lojalnost u pisanju pisama. Sve do samog kraja drame, Đulija ostaje vjerna sebi i odlučuje zanemariti svoj brak i nastaviti raditi ono što najbolje zna, pisati pisma i kreirati sudbine drugih likova. Kao što Katerina ostaje dosljedna jednoj pozorišnoj kući, tako je Đulija ostala vjerna svom društvenom angažmanu.

ZAKLJUČAK

Goldonijeve komedije su bile odraz društvenih i kulturnih promjena osamnaestog stoljeća, te su znatno oblikovale sliku žene u pozorištu. Davao je veliki značaj glumicama, omogućavao im je da budu protagonistice njegovih drama, te im je dao priliku da ožive ženske likove koje se same bore za svoju slobodu. Imale su priliku biti protagonistice vlastitih sudbina, ono što je u prošlosti bila samo tiha želja žena koje nisu imale hrabrosti da podignu glas i izbore se za svoje snove. Goldoni je isticao ženske likove, dodjeljujući im prostor da postanu najaktivniji pokretači radnje. Uklonio je patrijarhalnu sliku društva u kojoj je žena imala samo pasivnu ulogu.

Reforma teatra koju je sproveo, po kojoj je kasnije postao poznat, omogućila je scenskoj umjetnosti otvorenost prema publici. Maske su prikrivale lice, sprječavale su da se oslobodi facijalna ekspresija, najmoćniji alat jednog glumca. Omogućio je pozorištu da se oslobodi od tradicionalnog oblika scenskog izvođenja, eliminirao je likove koje je promovirala Komedija del'Arte, uveo pisani tekst, te na prvi plan scene postavio je ženu. Žena u djelima Karla Goldonija je prikazana kao sposobna, samostalna, samouvjerena, snažna, ali nije bila žena bez mana. Goldoni nije želio prikazati idealnu sliku žene, već izraziti je kakva je bila u njegovim očima, žena koja je svjesna svojih vrijednosti, ali je i manipulativna. Nijedna njegova protagonistica nije pasivna figura koja se poistovjećuje sa tradicionalnom ulogom žene. Svaka njegova žena nosi borbenost i spremnost da postane važna uloga u društvu osamnaestog stoljeća.

Glumice poput Teodore, Madalene i Katerine su oživjele tri protagonistice koje su se borile za isti cilj: slobodu, koju su ostvarile na posve različite načine. Teodora kroz lik Pamele ostvaruje slobodu udavši se za čovjeka kojeg voli, jer za Pamelu sloboda predstavlja ljubav i zajednički život sa osobom koju voli. Madalena je oživjela lik Mirandoline, gostioničarke koja traži slobodu u samostalnosti, odbija bilo kakvu pomoć od muškarca. Zatim, Katerina, putem protagonistice Đulije uspijeva ostvariti slobodu kroz svoja pisma, ne pristaje na to da popravi svoj brak, odbija tradicionalnu ulogu žene, te ostaje slobodna. Tri glumice utjelovljuju tri protagonistice Goldonijevih komedija, prikazane kao različite žene koje imaju jednaku tematsku liniju, slobodu, ali koja je uslovna, nikada potpuna. Goldoni u svojim djelima daje važnost ženama, ali one postaju prividno dominantne. Ukazuje na promjene u statusu, ali ne i na jednakost među spolovima. Prikazuje ženu kakva je bila u njegovim očima, vjerodostojnu ambijentu u kojem je djelovao, te Goldonijeva scena postaje ogledalo društva.

BIBLIOGRAFIJA

IZVORI

1. GOLDONI, C. (2012), *Gostioničarka Mirandolina*, Školska knjiga, Zagreb.
2. GOLDONI, C. (2012), *La donna di maneggio*, Marsilio, Venezia.
3. GOLDONI, C. (1950), *Pamela nubile*, Salani, Milano.

LITERATURA

1. ALONGE, R. (2004), *Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano.
2. BARTOLI, F. (1978), *Notizie storiche de' comici italiani*, Forni, Bologna.
3. BIZZOCCHI, R. (2008), *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, Roma e Bari.
4. DYGUL, J. (2019), *Caterina Bresciani, l'Ircana famosa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
5. EMERY, T. (1987), *Goldoni's Pamela from Play to Libretto*, American Association of Teachers of Italian, New York.
6. FERONI, Đ. (2005), *Istorija italijanske književnosti*, Tom I, urednik: Vesna Kilibarda, CID, Podgorica.
7. FERRETI, E. (2002), *Le maschere italiane nella Commedia dell'arte e nel teatro di Goldoni*, Cenni storici, Forgotten Books, Firenze.
8. FERRONE, S. e MAZZONI, S. (2014), *Drammaturgia*, Firenze University Press, Firenze.
9. FERRONE, S. (2011), *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia.
10. FERRONE, S. (2014), *La commedia dell'arte*, Einaudi, Torino.
11. FERRONE, V. (2019), *Il mondo dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
12. FIDO, F. (1997), *Guida a Goldoni*, Einaudi, Torino.
13. GERVASONI, G. (1963), *Il teatro italiano nel Settecento*, Lattes, Torino.
14. GOLDONI, C. (2012), *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Liguori, Napoli.
15. M. ZAGATO, (2015), *Le streghe nel Settecento veneziano, Atti*, Centro di Ricerche Storiche, Rovigno.
16. PIANCA, V. (2012), *Genesi e crescita dell'importanza del personaggio femminile nelle commedie goldoniane*, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Klagenfurt.

17. PIAZZA, A. (1771), *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, Basaglia.
18. PIERI, M. (1991), *Il teatro di Goldoni*, Einaudi, Torino.
19. PROCACCI, G. (1996), *Povijest italijana*, Barbar, Zagreb.
20. RASI, L. (1897), *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Milano.
21. REID, C. (1995), *The Seventeenth-Century Revolution in the English Land Law*, Clev. St. Rev.
22. SALA DI FELICE, E. (1997), *Goldoni e gli attori: una relazione di imprescindibile reciprocità*, Universitat Autònoma de Barcelona.
23. SCANNAPIECO, A. (2019), *Comici & poeti, Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Marsilio, Venezia.
24. TELLINI, G. (2019), *Rivista di lettura teatrale*, Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.
25. UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA, Career Service. (2023), *Rivista del Progetto Lei: Leadership, Energia, Imprenditorialità*, n. 8, Aprile 2023, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
26. VESCOVO, P. (2019), *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Carrocci, Roma.