

SARAH ANTINORA

# Neka bude *Mnogo vike nizašto*: 'Ubij Claudija' i oslobađajući smijeh<sup>1</sup>

*Mnogo vike nizašto* Williama Shakespearea, 1600. (Q), sadrži više od 22.000 riječi u svojim 17 scena, a ipak najkontroverzniji trenutak počiva samo na dvije: Beatriceine „Kill Claudio“ (IV. 1. 287).<sup>2</sup> Beatriceina naredba Benedicku dolazi odmah nakon Herine nesreće, kad Claudio prekida njihove zaruke. Hera (Hero u izvorniku) se onesvijesti, a vlastiti otac joj govori *da ne otvara oči*, u nadi da će radije umrijeti nego živjeti u sramoti (IV. 1. 122).<sup>3</sup> Marjorie Garber naziva te dvije riječi 'stvarnom prekretnicom';<sup>4</sup> predstava se

okreće od svojega komičnog tona na početku IV. čina, a ne pri kraju. Prva tri čina svjedoče o veselju pri dočeku vojnika iz rata, romantičnoj zajednici Here i Claudija i njihovim kasnijim zarukama te spoznaji starih „sparing“ partnera – Beatrice i Benedicka – da su zaljubljeni. Dakle, prekretnica je kad komedija ustupi mjesto tragediji na prekinutim svadbama. Što je, dakle, 'opipljivo' ili kontroverzno u Beatriceinu „Ubijte Claudija“?

Učinak te rečenice na publiku tijekom izvedbe – često dokazan smijehom – potaknuo je

- 1 Antinora, S. (2014) "Please Let This Be Much Ado about Nothing: 'Kill Claudio' and the Laughter of Release", *Ceræ: An Australasian Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 1.
- 2 Shakespeare, W. (1977) *Much Ado about Nothing*, London: Longman Group, str. 105.  
Shakespeare, W. (2004) *Mnogo vike ni za što*, Komedije, Zagreb: Globus media, prijevod M. Bogdanović, str. 214.  
„Beatrice: Ubijte Claudija.“
- 3 Shakespeare, W. (1977) *Much Ado about Nothing*, op. cit., str. 97.  
Shakespeare, W. (2004) *Mnogo vike ni za što*, op. cit., str. 207.
- 4 Garber, M. (2005) *Shakespeare after All*, New York: Anchor, str. 373.

mnoge rasprave. Mnogi kritičari tvrde da Beatriceina zapovijed ne smije izazvati smijeh i da je produkcija propala ako to nasmije publiku. U svojem uvodu u Ardenovo izdanje *Much Ado about Nothing*, A. R. Humphreys možda je najrevniji glas tog argumenta. Kaže sljedeće o te dvije riječi u izvedbi: „To je trenutak u kojem je opasno nasmijati publiku, možda zato što je tako neočekivano senzacionalan, iako je malo vjerojatno da će se sve dogoditi kako ona želi, i to je tako jasno da Benedickovo instinktivno odbacivanje djeluje pretjerano.“<sup>5</sup> Iako Humphreys nudi objašnjenje zašto se publika može smijati, ono se uvelike temelji na teoriji neskladnosti. Potrebno je posebno istaknuti Humphreysov upotrebu riječi 'opasno.' Ideju da smijeh, a osobito njegova povezanost s gubitkom kontrole, može biti opasan, moguće je pronaći kod ranih modernih književnih kritičara, kao što su sir Philip Sidney i Stephen Gosson. Humphreys povezuje smijeh koji se često izaziva iz Beatriceina „Kill Claudio“ s gubitkom kontrole, ali čini mi se da njegova osuda nije nedostatak kontrole publike, nego produkcije.

Smijeh je ovdje opasan, prema Humphreysu, jer pokazuje da je produkcija pogrešno postupila s tom scenom. Drugim riječima, smijeh je neprikladan odgovor na te dvije riječi i treba ga izbjegavati. Jasno je da se mnogi slažu s Humphreysovim tumačenjem te scene, budući da velike produkcije, u rasponu od produkcije Palace Theatrea iz 1956. s Peggy Ashcroft, do produkcije Royal Shakespeare Company iz 1976. s Judi Dench, izbjegavaju smijeh na koji Humphreys upozorava. Marjorie Garber također izražava zabrinutost da bi smijeh koji je ovdje izazvan mogao potkopati iskrenost toga ključnog trenutka.<sup>6</sup>

Ipak, neki se kritičari ne slažu s tim. Jedan od njih, Ralph Alan Cohen, direktor misije i suosnivač Američkog Shakespeare Centra (ASC) u Stauntonu, Virginia, tvrdi da će se publika ne samo smijati tijekom druge polovice IV. čina, 1. prizora kad su Beatrice i Benedick sami prvi put otkako su otkrili svoju ljubav, nego da će do najjačeg smijeha doći iz Beatriceine 'Kill Claudio' (III. 4. 287).<sup>7</sup> Cohen čak upućuje svoju publiku da slušaju smijeh koji je izazvala ne samo ta scena nego posebno Beatriceina rečenica: „Vi gledajte. Bit će tu. / You watch. It will be there.“ Dok Cohen priznaje da se prije trudio izbjeći smijeh, sada dopušta da se smijeh dogodi: „Predstava je mnogo bolja, teme imaju više smisla ako se publici dopusti da se smije.“

Obje strane te rasprave nude snažne dokaze, posebno imajući u vidu da su učinkovite produkcije imale različite pristupe toj sceni. Međutim, odgovor na to treba li scena poticati smijeh (čitaj kao Cohenovo 'dopustiti', budući da se ovdje mora vrlo malo učiniti da bi se izmamio smijeh) jest u sljedeća tri razmatranja: žanr i ton predstave; tekstualne natuknice u drugoj polovici IV. čina, prvog prizora te individualne i zajedničke emocionalne reakcije publike. U onome što slijedi najprije ću istražiti trenutak koji je dio komedije u smislu žanra i tona te da, kao takve, produkcije ne bi trebale aktivno potiskivati prirodnu reakciju smijeha. Zatim ću analizirati tekstualne tragove unutar razgovora Beatrice i Benedicka. Tvrđim da produkcije koje izbjegavaju smijeh, tu ulaze u 'preradu' predstave; tekst dopušta smijeh.

Na kraju, tvrdim da Beatricein „Kill Claudio“ uključuje urođenu ljudsku reakciju – želju za oslobođanjem. U svojoj teoriji oslobođanja,

5 A. R. Humphreys (1981) 'Introduction', in *Much Ado about Nothing: The Arden Shakespeare*, ed. by A. R. Humphreys, London: Methuen, str. 48.

6 Garber, M. (2005) *Shakespeare after All*, op. cit., str. 373.

7 Ralph Alan Cohen, personal interview, 19 June 2012.

Sigmund Freud tvrdi da je smijeh sredstvo kojim se oslobađa psihička napetost. Smijeh je u tom trenutku proizvod želje publike da se riješi napetosti nagomilane nemilosrdnim odbacivanjem Here/Hero i njezinom nesrećom, da se vrati komičnom tonu prethodnih scena i, što je najvažnije, da se vrati na sigurno. Umjesto da izbjegavaju tu reakciju publike, produkcije bi trebale prepoznati ulogu smijeha kao zajedničkog emocionalnog odgovora. Iako ću se ovdje potruditi izbjeći tvrdnju da bi se publika trebala smijati kao odgovor na Beatricein „Kill Claudio“, tvrdim da je smijeh koji je ovdje izazvan prirodna reakcija na tekst te da ne samo da nije opasan, kako Humphreys tvrdi, nego je katarzičan.

Prije nego što se upustim u tu analizu, želim se pozabaviti spomenutim individualnim i zajedničkim aspektima reakcija publike. Premda tvrdim da je fenomen smijeha utemeljen u ljudskoj psihologiji, istina je da smijanje nije samo ljudsko iskustvo (u smislu da se uopćavaju njegovi uzroci, funkcije i impulsi); ono je također individualno iskustvo. Pojedinci u publici imat će različita iskustva te će publika iz večeri u večer različito reagirati. Nagon za smijehom na mnogo je načina subjektivan i osoban. Zato mi je važan trenutak odabran za tu analizu, posebno onaj koji ne samo da je nadahnuo mnoge kritičke rasprave nego je također izazvao moj smijeh kao člana publike. No i kazališna publika djeluje kolektivno kao jedno. Tu zajedničku prirodu uočili su i rani moderni znanstvenici. U svojem djelu *Plays Confuted in Five Actions* (1582.), Stephen Gosson prepričava trenutak smijeha publike. Primjećuje da je publika prihvatila „prekrasan smijeh i vikala u jedan glas“.<sup>8</sup> Gosson tvrdi da je publika reagirala kao jedan, jednim glasom,

u onome što Matthew Steggle identificira u svojem djelu *Laughing and Weeping in Early Modern Theatres* kao „jedan organizam“.<sup>9</sup> Tu zajedničku reakciju, posebice onu *ranomodernu* publike, teško je potvrditi.

Iako sam oprezna u tretiranju smijeha publike kao „transpovijesne konstante“, kako piše Steggle, moderna publika ranih modernih drama može ponuditi mnogo uvida u to kako i kada se publika smije. Andrew Gurr smješta prvu izvedbu *Mnogo vike nizašto* u 1598. i sugerira da je možda izvedena u Curtain Theatreu.<sup>10</sup> Nažalost, nema ranih prikaza predstave, npr. u časopisima ili pismima. Naslovna stranica iz 1600. Quarto objavljuje da je dramu „više puta glumila publika“, pa se može pretpostaviti da je bila popularna. Ta se popularnost može učvrstiti u likovima Beatrice i Benedicka koji se pojavljuju u pjesmi koja datira iz 1640., uspoređujući Jonsona sa Shakespeareom,<sup>11</sup> ali pjesma ne nudi uvid u to kako se te likove tumačilo u to vrijeme, niti kako je ranomoderna publika možda reagirala, posebno na 1. prizor IV. čina. Tako se za veći dio našega razumijevanja sposobnosti ranomodernu drame da izazove smijeh moramo osvrnuti na moderne produkcije.

Osim toga, Steggle tvrdi da postoji mnogo dokaza u prilog tome da je smijeh glavni cilj komedije. Na primjer, njegovo proučavanje prologa iz ranih modernih drama pokazuje da je smijeh željeni ishod komedije. Prolozi anonimnog Mucedorusa (1598.) i Wilyja Beguildea (1606.), zajedno s onim Francesca Beaumonta i *The Woman Hater* Johna Fletchera (1647.), upućuju na to da komedije (i, ponekad, personificirana Komedija) žele „nasmijati vas“ i „natjerati vaše oči da zaplaču od smijeha“.

8 Gosson, S. (2004) *Plays Confuted in Five Actions* (1582), in *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*, ed. by Tanya Pollard Malden, MA: Blackwell, str. 84–114.

9 Steggle, M. (2007) *Laughing and Weeping in Early Modern Theatres*, Burlington, VT: Ashgate, p. 64.

10 Gurr, A. (1970) *The Shakespearean Stage 1574–1642*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, str. 168.

11 A. R. Humphreys (1981) 'Introduction', in *Much Ado about Nothing: The Arden Shakespeare*, op. cit., str. 33.

Iako postoje Shakespeareove drame označene kao komedije, za koje se čini da im smijeh nije primarni cilj (*Mjera za mjeru* možda je očit primjer) te da nijedna Shakespeareova drama ne sadrži prolog koji iznosi tvrdnje o namjeri, *Mnogo vike nizašto* je komedija koja ne samo da ispunjava žanrovske konvencije, nego smijehom i oduševljava publiku. Iako neću tvrditi da Beatricein „Kill Claudio“ mora izazvati smijeh, budući da to čine ciljevi komedije, tvrdim da predstava uspostavlja obrazac nasmijavanja. Taj je obrazac onaj koji potiče publiku ne samo da sluša šale i da im se smije u odgovoru na njih, nego i da poželi povratak smijehu kad se te šale prekinu. Ta želja za povratkom vicevima ili ono o čemu će se u nastavku raspravljati kao povratak u sigurnost, utvrđena je u vicevima koji se javljaju prije IV. čina i prve scene. Kako bih otkrila kako te šale funkcioniraju, obraćam se *teoriji oslobađanja (Entlastungstheorie)* predstavljenoj u Freudovoj knjizi *Dosjetka i njezin odnos prema nesvjesnom*,<sup>12</sup> jer će se njegova teorija također implementirati u daljnjim analizama smijeha pronađenog u Beatriceinu „Ubijte Claudija.“

Međutim, prije nego što to učinim, želim ponuditi nekoliko bilješki o teorijama smijeha. Najprije, slažem se s tvrdnjom Neila Schaeffera da možda jedino u čemu se teoretičari smijeha mogu složiti jest da je identificiranje onoga što nas nasmijava nemoguća zadaća.<sup>13</sup> Iako se zalaže za teoriju nepodudarnosti, napominje da nepodudarnost ne može jedina potaknuti na smijeh; inače bismo se smijali svim nedosljednostima. Umjesto toga, postoji nešto nematerijalno – izvan dosega teoretičara – što nas nasmijava. Uz to, teorija nesklada je ona koja utemeljuje mnoge teorije smijeha, od Schaeffera preko Henrija Bergsona do Freuda, čija će se teorija ovdje primijeniti. Možda je

najstarija teorija smijeha Aristotelova, a temelji se na superiornosti i poučava teoretičare od Hobbesa do Bergsona. Poznati šekspirolog Northrop Frye zalaže se za komediju i, u ovom slučaju, misli na smijeh – kao sredstvo provođenja društvenih normi, teoriju koja također informira mnoge *karnevalske* teoretičare, pa čak i onoga kojega je Shakespeare sasvim sigurno proučavao: Cicerona. Ipak, koristim se Freudovim djelom u ovoj analizi jer smatram da on objašnjava ne samo smijeh izazvan Dogberryjevim malapropizmima i scena ruganja, nego i onaj naizgled neobjašnjiv smijeh izazvan Beatriceinim „Ubijte Claudija“. Freud počinje sa zbunjenošću i iznenadnim objašnjenjem. Dosjetka vara ili zbunjuje samo na trenutak, a onda smijeh dolazi u trenutku *svitanja* ili razumijevanja neizrečenog. Njegovo uvjerenje da se dosjetka nalazi u neizrečenom možda je najbolje izrazio Freudov suvremenik Theodor Lipps: *Šala kaže ono što kaže, ne uvijek s malo, ali uvijek s premalo riječi, to jest riječima kojima stroga logika ili uobičajen način mišljenja i govora nisu dovoljni da se to izrekne. U konačnici je u stanju to reći izravno, tako da to uopće ne kaže.* Šala kojoj je svojstveno „premalno riječi“ uvijek će dovesti do onoga što Freud naziva zbunjenošću, ali kako slušatelj počinje shvaćati što se zapravo govori, dolazi do razjašnjenja. Napetost izazvana zbunjenošću tada se oslobađa smijehom. Freud tvrdi da postoje dvije vrste šala: bezazlene i tendenciozne. Najveći dio njegove analize usredotočen je na tri tehnička sredstva bezazlene šale: igru riječi, užitak prepoznavanja i intelektualne šale. Svaka od tih vrsta dosjetki i „tehnika tehnika“, kako ih Freud naziva, može se pronaći u *Mnogo vike nizašto*. Međutim, najjasniji primjer koji Freud nudi o fenomenu koji potiče „psihičko oslobađanje“ smijehom je igra riječi, poput one koja se očituje u Dog-

12 Freud, S. (2002) *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, trans. by Joyce Crick, New York: Penguin

Freud, S. (19829) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, *Studienausgabe*, IV, Fischer Taschenbuch Verlag.

13 Schaeffer, N. (1981) *The Art of Laughter*, New York: Columbia University.

berryjevu malapropizmu. Njegov je govor bogat onom vrstom igre riječi koja isprva zbunjuje, a zatim dopušta lagano *svitanje*. Zbunjenost uzrokovana pogrešnom upotrebom riječi za riječ koja slično zvuči uzrokuje ono što Freud naziva psihičkim izdancima jer opterećuje psihi. Međutim, slušatelj to obično lako ispravi i smijeh se oslobodi.

Drugo tehničko sredstvo u dosjetkama koje Freud prepoznaje je ujedinjenje, u kojem poznato ujedinjuje govornika i slušatelja šale, što omogućuje zadovoljstvo prepoznavanja. Nudi primjere rime, ponavljanja i aliteracije, koji izazivaju oduševljenje kod slušatelja te je pritom poznat izvor zadovoljstva. Divan primjer te tehnike javlja se u ponavljanju riječi *requited* i njezinih varijanti. Nakon što je čuo razgovor Claudija, Leonata i don Pedra koji pojednostima opisuje Beatriceinu ljubav prema njemu, Benedick se kune da njezina ljubav *mora biti uzvrćena* (II. 3. 199). U sljedećoj sceni, Beatrice obećava da će *uzvratiti* Benedicku, nakon što je čula Ursulu i Heru/Hero kako govore o njegovoj ljubavi prema njoj. Paralelna struktura tih scena i ljubavnih termina osigurava prepoznatljivost publike. Oduševljenje i zadovoljstvo, ako ne i čisti smijeh, proizlaze iz te familijarnosti. Ta se vrsta dosjetke može činiti tangencijalno povezanom s ovom analizom. (...) Treća vrsta tehnike dosjetke je ono što Freud označava kao „intelektualne šale“, one koje uključuju „pogrešnu logiku, pomake, apsurdnost, predstavljanje suprotnosti itd.“. Imajte na umu da vrsta igre riječi koju pokazuje Dogberry također može biti primjer intelektualne šale jer počiva na prikazivanju suprotnosti i na apsurdu. Međutim, najbolji primjeri apsurdna možda su u scenama prislušivanja (ili „bilježenja“) u kojima don Pedro, Leonato i Claudio, odnosno Hera/Hero i Ursula prevare Benedicka i Beatrice da bi shvatili svoju zajedničku ljubav.

Pregled Freudove analize bezazlene dosjetke, njezine tri tehnike šala i njihova odnosa s

ublažavanjem psihičkih izdataka obuhvaća otprilike tri četvrtine njegova značajnog teksta, a ipak, najpoznatiji i najcitiraniji dio o tendencioznom vicu obuhvaća relativno malo stranica. Ta razlika je možda uzrokovana temom. Uostalom, odgovara na pitanje zašto uživamo u „bezveznom humoru“ i „prljavim šalama“. Jedna takva tendenciozna šala ugrađena je u dosjetku s nizašto/*nothing* u naslovu predstave, budući da riječ 'ništa' ne označuje samo ništa, nego je i obilježje dosjetke i prislušivanja za posjetitelje ranog modernog kazališta, ali je i oznaka ženskog spolovila. Zbunjenost uzrokovana proturječnim značenjima lako bi ispravila *ranomoderna* publika, a napetost izazvana početnom zbunjenošću bila bi protjerana smijehom. Obraćajući se tabu-temama, šale dopuštaju oslobađanje nagomilane napetosti; postaju jedino društveno prihvatljivo sredstvo za ublažavanje „napora utrošenog na inhibiciju ili potiskivanje“. Ukratko, dosjetke, prema Freudu, dopuštaju oslobađanje napetosti: zbunjenost koja se oslobađa nakon *laganog svitanja*; nepoznato oslobođeno nakon prepoznavanja poznatog; ili inhibicija oslobođena nakon društveno prihvatljivog oslovljavanja tabua.

Tih nekoliko primjera nisu iscrpan popis trenutaka smijeha izazvanih u prvoj polovici *Mnogo vike nizašto*. No ono što je zanimljivo jest da je prisutna svaka vrsta šale kako ju je definirao Freud. Freudovo djelo, očito, dolazi mnogo kasnije od Shakespeareova teksta i, prema tome, nije teorija koja bi utjecala na njegovo pisanje, kao što bi, primjerice, mogle biti Jourbertove ili Ciceronove teorije smijeha. Ipak, to je teorija koja odgovara na pitanje Što nas nasmijava? u transpovijesnom kontekstu i razjašnjava različite vrste humora u ovoj predstavi. *Much Ado about Nothing* je djelo koje nagovještava da publiku očekuje šale strukturirane kao zbunjivanje koje vodi do oslobađanja. Iako ne tvrdim da se publika smije Beatriceinu „Kill Claudio“ samo zato što je bila *navedena* da očekuje smijeh – inače bi se za svaku rečenicu u predstavi moglo tvrditi

da je šala – ona je navikla doživljavati smijeh kao rezultat zbunjenosti. Ipak, „Ubijte Claudija“ ne može se klasificirati kao igra riječi ili intelektualna šala; također nije seksualno tendenciozna. Međutim, tvrdim da je smijeh koji se nalazi u toj rečenici utemeljen u tekstu. Drugim riječima, dvije riječi i stihovi koji im neposredno prethode sadrže elemente struktura šala o kojima se govorilo i koje je definirao Freud. Da bismo otkrili neke od tih karakteristika, potreban je povratak na prethodne scene.

Prije prekinutog vjenčanja u IV. činu, Beatrice i Benedick vode dva privatna razgovora: u II. činu, prvoj sceni na maskenbalu i u prvoj sceni predstave; te scene uvjetuju da publika očekuje smijeh tijekom tih privatnih trenutaka. Na maškarama je samo Benedick maskiran, a Beatrice ne zna njegov identitet. Ona opisuje Benedicka (maskiranom Benedicku) kao „kneževa šaljivca, vrlo budalasta lakrdijaša. (...) Jer on se i sviđa ljudima i ljuti ih, pa mu se zato smiju, ali ga i tuku.“ (II. 1. 118–122)<sup>14</sup> Tu ona ismijava njegov intelekt i status. Ono što ovdje izaziva smijeh nisu same uvrede. Umjesto toga, to je slojevita emocionalna reakcija utemeljena na zbunjenosti koja dolazi od ironije; ona vrijeđa tog čovjeka u njegovo (maskirano) lice i ne shvaća to. Ta se ironija nastavlja Benedickovim odgovorom: „Kad se upoznam s tim gospodinom, reći ću mu što o njemu velite.“ (II. 1. 124–125) Zbunjenost je ovdje dvostruka jer je utemeljena na ironiji situacije i tendencioznosti njezinih komentara. Dakle, psihički izdatak, ili napetost, gradi se i na tabuiziranoj prirodi njezinih uvreda i na neprikladnoj situaciji.

Slično dvojno zbunjivanje događa se u II. činu, trećoj sceni. Beatrice ima zadatak obavijestiti Benedicka da je večera spremna. Budući da je

tek otkrio svoju ljubav prema njoj, a vjeruje da ga ona voli, on u njezinim riječima traži dvostruko značenje ondje gdje ga nema. Kad joj zahvaljuje na njezinim „bolima“, nakon što je čuo da je došla protiv svoje volje, ona kaže: “I took no more pains for those thanks than you take pains to thank me.” (II. 3. 220–221) Smijeh je ovdje rezultat ponavljanja i poigravanja s „boli“ i „hvala“; međutim, tu također postoji razina apsurdna u načinu na koji je situacija (poziv nekoga na večeru) uzdignuta do rasprave o „boli“. Kad Benedick zatim izvrće svoj odgovor tako da čuje da joj je „užitak“ davati poruku, ona odgovara: „Da, upravo toliko koliko možete uzeti na vršku noža da zadavite čavku. / Yea, just so much as you may take upon a knife’s point and choke a daw withal.”<sup>15</sup> (II. 3. 224–225) Pretjerano nasilan, tendenciozan odgovor koji uspoređuje gušenje ptice pod prijetnjom nožem s pozivanjem nekoga na večeru izaziva zbunjenost na dvije razine: njezin odgovor ne odgovara prilici jer je zloba u neskladu s aktivnošću, a njezine riječi opet odlutaju u tabu. Iz te dvije scene publika je naučila nekoliko stvari o interakciji Benedicka i Beatrice. Njihove će riječi biti izvor nesklada, često će se pogrešno razumjeti ili izvrtati riječi jedno drugome, a oni će se (Beatrice posebno) koristiti jezikom nasilnog tabua. Publika je također naučila da u toj predstavi ti elementi grade šalu koja izaziva smijeh. To će znanje biti ključno nakon ulaska u drugu polovicu IV. čina, prve scene.

Produkcija *Mnogo vike nizašto* Shakespeare's Globea iz 2011. najbolje ilustrira kako se smijeh može pojaviti u toj sceni. Najavljena produkcija dostupna je u DVD formatu i bilježi ne samo scenske prakse ranog modernog kazališta (koje najbolje znamo o njima) nego i reakcije publike. U režiji Jeremyja Herrina

14 Shakespeare, W. (2004) *Mnogo vike ni za što*, op. cit., str.159.

Shakespeare, W. (1977) *Much Ado about Nothing*, op. cit.

15 Shakespeare, W. (2004) *Mnogo vike ni za što*, op. cit., str. 178.

Shakespeare, W. (1977) *Much Ado about Nothing*, op. cit.

pojavljuju se Eve Best kao Beatrice i Charles Edward kao Benedick. Nakon što su svi ostali likovi izašli s prekinutog vjenčanja, Benedick pita Beatrice: „Lady Beatrice, have you wept all this while?” (IV. 1. 255) Glasan, buran smijeh izaziva se ne samo kao odgovor na Benedickovo pitanje, nego i na njezin odgovor: “Yea, and I will weep a while longer.” (IV. 1. 256) Smijeh je potaknut nedosljednošću pitanja, jer su drugi likovi upravo napustili pozornicu, vrijeme tu ne traje dovoljno dugo da bi opravdalo „sve ovo vrijeme“. To je nedosljednost koju publika očekuje od njihovih razmjena. Zanimljivo je da u dva najistaknutija filma *Mnogo vike nizašto*, adaptacije Kennetha Branagha 199329 i Jossa Whedona 201230, prepravljaju tu scenu kako bi uklonili nedosljednosti i izbjegli smijeh. U obje adaptacije scena je umetnuta tako da Benedick i Beatrice razgovaraju na odvojenom mjestu od prekinutog vjenčanja: u kapelici kod Branagha i u kući kod Whedona. Kad Edwardov Benedick naznači da ne želi da ona više plače, Beatrice odgovara: „You have no reason, I do it freely.” (IV. 1. 258) Njezin odgovor pokazuje da ona 'želju' čuje kao 'zapovijed' ili 'naredbu', a ipak se publika Shakespeareova Globea smije, odgovarajući na njezino namjerno pogrešno razumijevanje njegovih riječi. Eve Best izgovara te retke s rezignacijom i blagom nelagodnom što pokazuje svoje emocije na tako ekstrovertiran način, ali čak i uz njezino čitanje, objašnjenje humora je slabo. Zbunjenost koja je ovdje minimalna, dovoljno podsjeća na njihovu prijašnju zafrkanciju da potakne publiku na smijeh.

Ta se vrsta smijeha nastavlja dvama stihovima koji ponovno podsjećaju na prijašnja klecanja para. Beatrice kaže: “It is a man’s office, but not yours”, a Benedick odgovara: „I do love nothing in the world so well as you. Is not that strange?” (IV. 1. 265–267) Kao što Eve Best ističe – „ali ne i vaš“, publici je dopušteno protumačiti rečenicu kao implikaciju Benedickovih nedostataka kao muškarca, slično onoj koja ga je imenovala kneževim lakrdijašem u

II. činu, 1. prizoru. Iako je rečenica prepuna drugih implikacija, čitanje Bestove dopušta smijeh. Edward naglašava pitanje: „Is not that strange?“ Naglasak omogućuje publici da čuje tu izjavu kao nepodudarnost, onu koja postaje malom bodljom usmjerenom prema Beatrice. U biti, on se pita nije li čudno to što je ona ono što najviše voli i ono što ga najviše ljuti. I Beatriceine i Benedickove rečenice mogu se čitati bez komičnog učinka, kao što se vidi u Branaghovim i Whedonovim adaptacijama; zanimljiva je napomena da ni jedan glumac u produkciji Globea ne čini mnogo kako bi ih učinio duhovitim. Umjesto toga, glumci samo trebaju dopustiti mogućnost humora da bi se publika nasmejala. Taj nedostatak sugerira da smijeh, ako je dopušten, prirodno dolazi iz tih riječi. Tvrdim da publika ne samo da čuje te izjave kao podsjećanje na prethodne dijaloge dvaju likova (budući da može prepoznati obrasce igre u njihovim šalama), nego da također uživa u prepoznavanju poznatog. Prva polovica IV. čina, prva scena, o kojoj ćemo detaljno raspravljati u nastavku, uznemirujuća je i nepoznata. Prepoznavanje te poznate zafrkancije i strukture publici omogućuje da se nasmiye mnogo iskrenije nego da su ti stihovi izolirani. Dakle, iako je zbunjenost koju uzrokuje svaka rečenica pojedinačno minimalna, njezino postojanje daje publici dopuštenje da se smije.

Prepoznavanje njihova obrasca verbalnog okršaja izaziva najveći smijeh u interpretaciji Eve Best „Kill Claudio“ (IV. 1. 287), a prasak smijeha koji je do sada stvoren je taj koji publici osigurava smijeh, a ne uzdah nakon što pročita tu kritičku naredbu. Ne dopušta stanku; umjesto toga, nastavlja brzu zafrkanciju u kojoj su uvijek sudjelovali i u kojoj sudjeluju. Govori brzo, hitrim tonom, a publika joj odgovara smijehom. Nasilje unutar tih dviju riječi je šokantno, ali u ovom kontekstu ono postaje ista vrsta šoka i zbunjenosti kao što je potaknuto njezinom prijašnjom nasilnom retorikom. Publika od Beatrice očekuje tabu

– u pristojnosti i prikladnosti, ali posebno u riječima nasilja. Tako se publika smije toj tendencioznoj rečenici, doživjevši je kao šalu.

Ono što postaje posebno važno u ovom čitanju je Benedickov odgovor: “Ha! Not for the wide world.” (IV. 1. 288) Kao što Jeremy Lopez primjećuje u djelu *Theatrical Convention*, pisanje riječi 'ha' u ranim modernim dramama je rijetkost.<sup>16</sup> Za doba koje se često povezivalo s veseljem, smijanje na pozornici (i eksplicitno napisano u tekstu) nije bilo uobičajeno. Lopez otkriva dvije kontradiktorne namjere napisanog 'ha': taj inscenirani smijeh ili ističe 'neprikladnost smijeha', kao što je onaj kojem je svjedočio Tit Andronik nakon što je primio glave svojih sinova, ili koji poziva publiku na 'suučesništvo' u smijehu. Dakle, dok bi Benedickov 'Ha!' mogao poduprijeti Humphreysovu tvrdnju da je smijeh ovdje opasan i neprikladan, također može poduprijeti Cohenovo uvjerenje da smijeh treba poticati, a Benedickova reakcija samo odražava vlastiti odgovor publike. Za rješavanje tog nerazmjera, Lopezova posljednja bilješka o pisanju riječi 'ha' je najkorisnija: pisanje riječi smijeh označava kad bi smijeh trebao početi i kad bi trebao prestati. Kratka provala smijeha utjelovljena u Benedickovu 'Ha!' označava da se očekuje smijeh publike. Smatra da je njezin nasilni zahtjev sličan Beatriceinim prethodnim nasilnim šalama, baš kao što to smatra i publika. Međutim, oslobađanje je kratkotrajno. Spoznaja da se ne šali dolazi brzo, i za Benedicka i za publiku.

Zanimljivo je da sve tri produkcije o kojima se govori u ovoj analizi izbjegavaju taj tekstualni trag. I Edward iz produkcije Shakespeare's Globea i Alexis Denisof iz Whedona potpuno su izostavili zvuk, dok ga je Branagh prepravio u jednu od realizacija, 'ah'. Premda izostavljanje 'ha!' ne sprječava smijeh publike, kao što

je dokazano prema velikom grohotu smijeha na Beatriceinu „Kill Claudio“ u produkciji Globea, čini se da ga je potrebno preraditi kako bi se izbjegao smijeh u cjelini. I Branaghova i Whedonova filmska adaptacija poduzimaju više koraka da bi se tu izbjegao smijeh: promjenom okružja kako bi se izbjegao smijeh koji proizlazi iz IV. 1. 255; kao i uklanjanjem Benedickova 'Ha!' na IV. 1. 288; i umetanjem poljupca neposredno prije nego što Benedick zamoli Beatrice: “Come, bid me do anything for thee” (IV. 1. 286), potez je koji čini scenu intimnijom i romantičnijom – dvije su mogućnosti koje nisu pogodne za smijeh. Tvrdim da se scena mora prepraviti na te načine da bi se izbjegao smijeh izazvan Beatriceinim „Kill Claudio“. Tekstualni tragovi unutar predstave potiču smijeh u tom trenutku i obeshrabruju potiskivanje prirodne reakcije publike.

Međutim, najuvjerljivija potpora tom smijehu je ona koja ga identificira kao oslobađanje psihičke napetosti u IV. činu, a ne kao ona koja proizlazi iz trenutka nesklada ili zbunjenosti. To je ta prevladavajuća, zajednička napetost koja se oslobađa na njezinu zapovijed. Većina radova u teoriji oslobađanja odražavala je Freudova otkrića, ali ih je primijenila na nove situacije. Međutim, jedan teoretičar čiji se rad temelji na Freudovu djelu proširio je izvorne hipoteze i njegove su tvrdnje ovdje posebno relevantne. Norman Holland, freudovski analitičar književnosti, dodaje ključnu hipotezu u objašnjenju impulsa olakšanja: „Možda je smijeh društveni signal drugim članovima grupe da se mogu opustiti sa sigurnošću.“<sup>17</sup> Ta vrsta smijeha označava povratak u sigurnost i često se javlja kao procijep, sa smijehom koji je zarazan ili s onima koji se smiju tako da djeluju kao jedan, kao što je Gosson primijetio. Ono što je ključno jest da se taj smijeh javlja nakon zajednički proživljenog trenutka opa-

16 Lopez, J. (2003) *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 174.

17 Holland, N. (1982) *Laughing: A Psychology of Humor*, Ithaca: Cornell University Press, str. 43.

snosti; sigurnost je ugrožena i smijeh označava kraj te prijetnje. Teorija oslobođanja je ta koja najbolje objašnjava smijeh koji dohvaća većinu publike nakon što je svjedočila Herinoj/Heroinoj nesreći, teorija je koja se možda najbolje može sažeti Figarovom slavnom rečenicom iz *Seviljskog brijača* Pierrea Beaumarchaisa: „Smijem se, da ne bih plakao.“ Međutim, ovdje bi, primjenjujući je na reakcije cijele publike, tu rečenicu vjerojatno trebalo preformulirati kao „smijemo se, da ne bismo plakali“. Publika koja je općenito doživjela traumu (uništenje Here/Heroe) treba savladati tu psihičku napetost i to će, ako joj se dopusti, učiniti sa smijehom. Emocije izazvane u IV. činu, prvoj sceni, shvaćaju se tek u kontekstu predstave u cjelini. Sve do početka IV. čina, *Mnogo vike niza što slijedi* konvencije ne samo komedije nego i dosjetke. Duhovita šala između Benedicka i Beatrice i Dogberryjevi malapropizmi omogućuju mnogo smijeha, dok radnja koja uključuje dva para koja se zaljubljuju i spajaju na kraju predstave ispunjava očekivanja publike. Iako bi trik koji je izveo don John i zlonamjernost iza njega mogli izazvati uzbunu kod publike, to se uglavnom ne događa jer publika očekuje da će doći do neke vrste komplikacija. To očekivanje je utemeljeno na razumijevanju publike da uživa u komediji; postoji osjećaj da će, kako kaže Cohen, „sve biti u redu“.

Početni stihovi IV. čina 1. scene dopuštaju publici da zadrži taj osjećaj. Publika može osjetiti neku nelagodu kad fratar upita Claudio: “You come hither, my lord, to marry this lady?” a Claudio odgovori s „ne“ (IV. 1. 4–6). No ta nelagoda jenjava kad Leonato ispravlja fratra: “To be married to her. Friar, you come to marry her.” [Naglasak dodan.] (IV. 1. 7)

Ta izjava omogućuje publici da vjeruje da je Claudiojevo 'ne' bilo samo pretjerano obraćanje pozornosti na jasnoću, a olakšanje ponuđeno u Leonatovoj rečenici dopušta buran smijeh, koji se čuje osobito u produkciji Shakespeare-

ova Globea 2011. Međutim, kad Claudio počne verbalni napad na Heru/Hero, optužujući je da poznaje “the heat of a luxurious bed” i “savage sensuality” (IV. 1. 39, 59), jasno je da je ta scena mračnija od očekivane komplikacije ljubavi koje ima u većini komedija. U tom je dijelu dopuštena još samo jedna istinska prilika za smijeh, što se ponovno pokazalo u produkciji Shakespeareova Globea 2011. Nakon što su već mnoge ružne riječi izgovorene, Benedict kaže: “This looks not like a nuptial.” (IV. 1. 66) Ako igrač odluči upotrijebiti ton ljutnje umjesto ozbiljnosti, na tom mjestu se može izazvati veliki smijeh, ali taj je posljednji u gotovo dvjesto redaka. Dok produkcija Globea kapitalizira ta dva trenutka dostupna za smijeh, vrijedi napomenuti da je ostatak scene mučan. Možda se zbog neukrašene scenografije ili intimnosti inscenirane izvedbe tragedija tog dijela osjeća više ovdje nego u Branaghovim ili Whedonovim adaptacijama. Publika (vidljiva zbog univerzalne rasvjete) je nevjerojatno tiha.

Napetost iz te scene proizlazi iz višestrukih sila: nasilnosti Claudiojevih riječi, zaručnikova odbijanja nevine kao i njezina oca, nemoći zbog nesposobnosti da se ispravi ta nepravda. Iz perspektive publike, također postoji zbnjenost svjedočenjem tako mračnoj sceni unutar predstave koja je implicitno obećavala da će „sve biti u redu“; ono što želi više od svega je vratiti se poznatom, vratiti se komičnom. Ako produkcija to dopusti, publika će prihvatiti komediju i nasmijati se s olakšanjem, počevši od Benedickove „Lady Beatrice, have you wept all this while?” Oni će kolektivno signalizirati da je povratak na sigurno, kao što Holland tvrdi, ovdje. Taj kolektivni smijeh najglasnije će se čuti u Beatriceinu „Kill Claudio“ jer tu publika najviše treba pokazati da je ta predstava ipak komedija.

Je li to „iznenadni smijeh“, kako sugerira Alison Findlay u svojem vodiču kroz tekst i izvedbu?<sup>18</sup>

18 Findlay, A. (2011) *The Shakespeare Handbooks: Much Ado about Nothing*, London: Palgrave, str. 57.

Je li „senzacionalan“ ili „opasan“, kako sugerira Humphreys? Ili proizlazi iz želje da se predstava vrati stripu, kao što predlaže Cohen? Da budemo jasni, ima nečeg iznenađujućeg i senzacionalnog u hladnom, izravnom zahtjevu, ali scena priprema publiku da dolazi trenutak kao što je taj, čak i ako je to trenutak koji Beatrice sama sebi nije posve priznala. Beatrice pokazuje svoju nelagodu u podnošenju zahtjeva prije nego što izda naredbu, što se očituje njezinim traženjem oprosta i korištenjem riječi 'protest' da objavi svoju ljubav prema Benedicku (IV. 1. 279–282). Dakle, premda grubost rečenice može izazvati šok, pažljiva publika već bi trebala shvatiti da se nešto sprema. Osim toga, zahtjev ne može biti tako smiješan kako ga Humphreys prikazuje, jer Benedick pristaje ispuniti njezine naredbe do kraja scene. Nadalje, iako Cohenova hipoteza da se publika želi vratiti komediji u kojoj je prije uživala, objašnjava smijeh u prethodno izrečenom, ona baš ne objašnjava viku koja je prati.

Umjesto toga, trenutak se ne može objasniti samo jednim uzrokom. Publika je 'iznenađena', doista čuje zahtjev kao 'senzacionalan' i želi da se predstava vrati svojim korijenima komedije. Smijeh je sredstvo za izbacivanje napetosti, čak i ako su uvjetovane mnogim razlozima. Ono što tu rečenicu čini izvanrednom je to što iskorištava sve tri napetosti odjednom, dopuštajući veliku reakciju smijeha koja se često izaziva. Nakon što su proživjeli zajedničku traumu prekinute scene vjenčanja, u publici jedni drugima signaliziraju da se mogu opustiti u sigurnosti. Tvrdim da smijeh pokazuje produkciji želju da ostanu na sigurnom. Dok publika svjesno razumije da njezine geste neće promijeniti tijek produkcije, psihički smijeh signalizira njezinu kolektivnu želju da Beatricein zahtjev bude dosjetka – želju da se vrati u sigurnost stripa. Međutim, vrijedno je napomenuti da je čak i u produkciji Shakespeareova Globea tišina ponovno zadesila publiku nakon njezine sljedeće rečenice: “You kill me to deny it. Farewell.” (IV. 1. 289) Ta rečenica

potvrđuje da će želja publike biti barem zasad odgođena. Gubitak iskrenosti, kako se Garber boji, ne događa se; scena se ne *devalvira*. Ostaje bogatom i slojevitom, prožetom mnogim emocijama. Publici je ne samo dopušteno, nego je i potaknuta, da doživi intrinzičnu ljudsku zajedničku reakciju, pa je scena zbog toga još učinkovitija. Napetost koja se tu oslobađa omogućuje da Benedickova odluka da ubije Claudija bude još snažnija. Nije to samo još jedan trenutak napetosti; taj trenutak koji signalizira razvoj karaktera sada je jedinstven. Prije kraja važno je priznati koliko je snažan impuls za oslobađanjem u sceni kao što je ta. Dok produkcija Shakespeareova Globea približava tu scenu kraju, dva su trenutka vrijedna pažnje. Prvi se javlja tijekom Beatriceina govora koji završava sljedećim riječima: “O God, that I were a man! I would eat his heart / in the market place.” (IV. 1. 303–304) Eve Best i ne dovrši taj dijalog, kad se iz publike prolomi glasani pljesak. Vjerujem da ta reakcija ima isti poticaj kao i smijeh kojem smo svjedočili, ali publici se više ne nude rečenice moguće nedosljednosti ili iznenađenja. Drugim riječima, nije dopušteno smijati se; zato se napetost koja je još uvijek prisutna u publici oslobađa ne smijehom nego pljeskom. Drugi se javlja početkom IV. čina, druge scene, s ulazom Dogberryja. I prije nego što Dogberry Paula Huntera izgovori i jednu rečenicu, publika se smije. Prepoznavanje poznatog snažno je u tom trenutku; publika usklađuje lik Dogberryja sa smijehom i nasmijat će se i na sam njegov ulazak kako bi dodatno izbacila nagomilanu napetost. To je primjer publike kojoj je očajnički potreban povratak poznatosti stripa te ponovno otpušta tu napetost potiskivanja u prvom trenutku koji produkcija dopušta, želeći da sve to bude *mnogo vike nizašto*.

Prijevod: LJILJANA FILIPOVIĆ