

# SHAKESPEARE, ITALIO, INTERNACIA LINGVO

**Parolado en la 5-a Eŭrop-Unia Esperanto-Kongreso  
Verona, Italio, 23-28 aŭgusto 2002**

**Humphrey Tonkin**

Universitato de Hartford, Usono

La fenomeno de tutmondiĝo aŭ globaliĝo ne estas nova: tra la jaroj ofte okazas, ke la kulturoj de difinitaj mondopartoj havis profundan influon ĉe aliaj – kiel ekzemple okazis en la Romia epoko, kiam eblis vojaĝi la tutan vojon de Mezoriento al Norda Anglio tra havenoj kie oni kapablis paroli saman lingvon, la latinan. Tra Eŭropo, kaj ankaŭ en aliaj mondopartoj, ekzistas longaj spuroj de kulturaj produktoj – la ornamaĵoj de la vikingoj, ekzemple. La vikingoj komercis kun tuta Eŭropo, kaj ties objektojn arkeologoj trovis eĉ en Turkio aŭ en Hispanio. Pluraj aliaj popoloj lasis spurojn en plej foraj anguloj de la mondo.

Estis tia la situacio en la 16-a jarcento se temis pri Italio. La guston kaj la estetikon de Anglio forte influis en tiu jarcento la artaj produktoj de Italio kaj Francio, kaj italaj metiistoj regule forkaptis de la lokaj metiistoj komisionojn kaj kontraktojn – tiel ke ne malofte venis plendoj pri nejusta ekspansio. Jam en 1510-11 kiam mortis Henriko Sepa de Anglio, itala skulptisto, Pietro Torrigiano el Florenco (tiu, kiu laŭ Vasari luktis kun Michelangelo kaj rompitis al li la nazon), ricevis la komision skulpti la tombon de la reĝo kaj tiun de lia fratino, kaj la rezulto estis majstroverkoj de la Renesanca funebra arto, ankoraŭ videblaj en la Abatejo de Westminster. Kiam en la 1520aj jaroj Kardinalo Wolsey konstruis al si grandiozan palacon ĉe Hampton Court, la arkitekturo estis tradicie angla kaj mezepoka, sed la ornamaĵoj inkluzivis terakotajn rindaĵojn skulptitajn de la italo Giovanni da Maiano. Nicholas Bellin el Modena (konata ankaŭ kiel Nicholas Modena kaj iam Niccolò Bellini), kiu antaŭe laboris kun Francesco Primaticcio en la Galerio de la franca reĝo Francisko Unua en Fontainebleau, estis inter la metiistoj dungitaj de Henriko Oka por labori ĉe lia brila palaco Nonesuch ĉirkaŭ la jaro 1540. Ankaŭ laboris tie la pentristo Antonio Toto del Nunziata, kiu venis al Anglio en 1511 kaj kunlaboris kun Torrigiano. Pentristoj, gipsistoj, skulptistoj kaj aliaj artistoj ne nur trovis laboron en Francio en la brila kortego de Francisko Unua sed pli kaj pli ofte aperis en Anglio, malgraŭ la rompiĝo de rilatoj kun Vatikano en la 1530aj jaroj. Antonio Toto, ekzemple, reagis al la tielnomata Reformacio (fakte malmulto ŝanĝiĝis sub Henriko Oka se temas pri la liturgio: nur li malakceptis la regon de la Papo) per decido formale fariĝi anglo.

Kiam post la morto de Henriko Oka la Protestantoj firme transprenis la rimenojn en la kortego, la kortego tamen tenis sian interesiĝon pri itala arto, precipe sub la vicregado de la Duko de Somerset (lin poste anstataŭis la Duko de Northumberland). La juna Grafo de

Surrey, kiu dum la reĝo de Henriko Oka komencis konstrui belan domon ekster Londono, estis akuzita kaj mortigita pro ŝtatperfido parte pro atestoj, ke li tro proksime rilatadas kun teamo da italaj gipsistoj, kiujn li dungis por ornami la domon. En la postreformacia periodo, la estetika interesiĝo pri italaj artaĵoj daŭris ĉe multaj homoj, sed fariĝis iom suspektinda, ne nur ĉar Italion oni ligis al nocioj de katolika dekadenco, sed ankaŭ ĉar fariĝis ĉiam pli forta la kredo inter multaj homoj, ke arto mem estas morale kompromita, eventuale idolisma. (En postaj jaroj, daŭris tuta kampanjo kontraŭ teatraj prezentoj, kiuj estis konsiderataj dekadencaj kaj ludilaj de la elito.) La Grafo de Surrey estis unu el tiuj, kiuj tradukis poezion el la itala: verkojn de Petrarca ĉefe, sed ankaŭ sub influo ekzemple de Ariosto. Kiam li lanĉis sian projekton por traduki *Eneidon*, li trovis inter italaj tradukistoj el la latina la senriman versan formon nomitan *versi sciolti* (liberaj versoj) kaj tuj adoptis ĝin. La itala poeto Luigi Alamanni uzis la formon en poemaro, kiu aperis en 1532, kaj kiun Surrey ŝajne legis. La adapto de *versi sciolti* al la angla lingvo estis la komenciĝo de la tielnomataj *blankaj versoj* en Anglio – la formo, kiun la dramistoj de la finaj jaroj de la 16-a jarcento, inter ili Shakespeare, utiligis por siaj teatraĵoj. Ne estus do troigo deklari, ke la plej granda influo sur la anglan literaturon de tiu epoko estis la itala – eĉ ĝis la nivelo, eventuale, de tutmondisma hegemonio....

La poezio de Italio, la rakontoj ekzemple de Boccaccio kaj de Giraldo Cinthio kaj abundaj aliaj, la epopeoj kaj eposoj de Bioardo kaj Ariosto kaj (pli poste) Tasso fariĝis furore popularaj inter la junaj intelektuloj de Anglio en la jaroj post la surtroniĝo de Elizabeta Unua en 1558. El ĉiuj latinaj poetoj, plej populara estis Ovidio – sed liaj verkoj venis al Anglio ofte pere de siaj italaj adaptoj, kaj ja formis parton de tiu italeca estetiko, kiu kaptis la atenton kaj la imagopovon de la korteganoj de Elizabeta. Kiam la juna Philip Sidney kompletigis sian edukiĝon, li vojaĝis al Italio, Francio kaj Germanio (same kiel Surrey siatempe estis gasto de Francisko Unua en Fontainebleau), kaj revenis kun poezia stilo kiu estis esence internacia, esence kombino de elementoj itala kaj franca. Sidney eĉ studis en Padovo kaj Venecio, kaj lian portreton pentris Paolo Veronese (Osborn 1972: 104-219). Ree en Anglio li perfektigis la sonetan formon, kiun Surrey kaj lia samtempano Wyatt unue uzis en la angla, kaj la sonetoj de Sidney, publikigitaj en 1591, lanĉis en la 1590aj jaroj furoran popularecon de sonetoj, al kiu Ŝekspiro mem signife kontribuis (liaj kontribuoj eldoniĝis nur en 1609, sed estis almenaŭ parte verkitaj en tiu ĉi periodo). Estus eble erarige sugesti, ke la itala influo en Anglio kompareblis kun la hodiaŭa usona influo en Eŭropo, ĉar ja ne temis pri simila investo de rimedoj aŭ simila komerca manipulo (kvankam la bankistoj de Florenco kaj Venecio ludis sian rolon ankaŭ en Anglio). Tamen, malgraŭ la fundamente suspekta starpunkto de la angloj fronte al la italoj, italaj metiistoj svarmis en Anglion, kaj imitantoj de la italoj eĉ pli abundis, helpataj de la arkitekturaj kaj ornamaj modelolibroj de Sebastiano Serlio (ekde 1537), Giacomo Barozzi da Vignola (1562), kaj Andrea Palladio (1570). La granda populareco de Serlio venis post aperigo de liaj kolektitaj ilustraĵoj en Venecio en 1566: verkoj, ĉefe kamrenfasadoj, laŭ la stilo de Serlio hodiaŭ ornamas ŝajne ĉiun ĉefan anglan kamparan domegon de la periodo 1570-1590, kaj la itala influo ĉe gipsaj plafonoj same abundas (Wells-Cole 1997: 15-22).

En la jaro 1566 kaj 1567, William Painter aperigis kolekton da rakontoj nomitaj *La Palaco de Plezuro*, ĉefe tradukojn el la latina kaj la itala, interalie de Boccaccio, Bando

kaj Cinthio, tiel inaŭgurante la popularecon de italaj rakontoj. Verŝajne iliaj mezklasaj legantoj volis ĉerpi la italan etoson tiel modan inter la korteganoj. Tipa en tiu rilato estas Thomas Hoby, kiu en la 1550aj jaroj tradukis *Il Cortegiano* de Castiglione en la anglan. Hoby pasigis kelkajn jarojn vojaĝante en Eŭropo en la periodo ĉirkaŭ 1550, kaj eĉ studis en Padovo dum iom da tempo. Li longe restis en Venecio, kie li ĉeestis la akcepton de la Duko kaj Dukino de Urbino okaze de la tiea somera festo (Mathiessen 1931: 18-23). Li admiris la riĉaĵojn de tiu grandioza urbo, kvankam alia angla vizitanto dum tiu sama periodo, la klasikisto kaj universitatano Roger Ascham, pasigis naŭ tagojn en Venecio kaj nomis ĝin “la kortego de Circe,” alude al tiu klasika sorĉistino de Odiseo. Ascham malaprobis la italgitajn junulojn, kiuj en Anglio imitis la modojn kaj afektojn de la italoj. Li certe aprobus la onidiron de tiu epoko, *Inglese italianato è un diavolo incarnato*. Cetere, li ankaŭ bone *komprenus* tiun onidiron: la itala estis legata kaj studata de junaj nobeloj en Anglio, kune kun la franca, kaj ĝi estis kvazaŭ natura akiraĵo de universitatanoj, kiuj legis italan poezion, dancis italajn dancojn, kaj kantis italajn kantojn. Edukistoj kompreneble koncentris sian forton je la latina kaj, en la daŭro de la deksesaj jarcento, la greka. Ĉar la kapablo persvadi estis tiel esenca parto de la angla edukado, oni instruis deklamadon al junuloj, kaj la pli progresemaj edukistoj abunde uzis teatrajn spektaklojn kiel manieron samtempe enkapigi al infanoj la latinan, eduki ilin pri sentima publika sinprezento, kaj foje per teatraj prezentoj kapti la atenton de tiuj, kiuj pagis por la lernejoj. Komercistoj havis aliajn lingvajn interesojn ol la latina aŭ itala kaj ĉefe uzis la nederlandan kaj germanan por komerci trans la Norda Maro. Malofte eksterlande oni parolis la anglan.

La italaj noveloj, kiuj cirkulis en Anglio kaj originale kaj en traduko baldaŭ komencis havi sian efikon ankaŭ ĉe la teatro: adaptoj de italaj rakontoj estis tre popularaj dum la dua duono de la deksesaj jarcento kiam establiĝis la profesiaj teatroj en la antaŭurboj de Londono. Kiam Ŝekspiro komencis sian karieron ĉirkaŭ la jaro 1590, la interesiĝo pri Italio estis firme establita en la teatro, kaj ĝi daŭris kaj intensiĝis (Marrapodi k.a. 1997). Ĝi prenis esence du formojn: la italoj estis konataj kiel verkantoj de pastoraloj kaj de romanoj pri la amo, kaj sekve la anglaj dramistoj imitis tiun stilon; sed ili estis ankaŭ fifamaj pro siaj intrigoj. Kvankam ne ekzistis kompleta traduko de *Il Principe* de Machiavelli, la reputacio de tiu itala amanto de praktikaj solvoj al regadaj problemoj estis granda – kaj aparte negativa: lin oni ligis al nocioj de Satano mem, kaj lian verkon oni konsideris konsterne, sed fascine, malmorala. La italoj estis sekve konataj kiel ŝtatmanipulantoj, kaj la angloj plezure englutis rakontojn pri italaj kortegaj murdistoj, diboĉaj monaĥinoj, kaj senfine intrigantaj kardinaloj. Italaj virinoj, laŭ unu vojaĝanto, “estas pigoj ĉe la pordo, sanktulinoj en la preĝejo, kaprinoj en la ĝardeno, diabloj en la domo, anĝeloj en la strato, kaj sirenoj ĉe la fenestro.” Kaj la italaj hetajroj estis monde konataj, precipe tiuj de Venecio (vidu Marrapodi 1997).

Fortigis tiun bildon de la diboĉa Italio ankaŭ la ilustraĵoj, kiujn la angloj komencis vidi per importitaj artaĵoj el italaj studioj, kaj en presitaj libroj. La italaj urboj estis konataj kiel urboj de striktaj stratetoj, malgrandaj placoj, kie la homoj kvazaŭ amase inter si interagadis. Italio, laŭ tiu imago, jam similis teatran scenejon – aŭ, pli precize, estis facile imagi teatran scenejon kiel italan straton aŭ placon. Kaj tiu ligo inter la itala urbo kaj la teatra scenejo jam havis longan historion: inter la plej popularaj verkoj por prezento

fare de lernejaj knaboj en la ĉefaj anglaj lernejoj estis ĝuste la romiaj komedioj de Terenco kaj (precipe) Plaŭto. La demando ĝis kiu grado la angloj diferencigis inter Romio kaj Italio estas en si mem pli malfacile respondebla ol oni supozus: la Ŝekspira verko *Cimbelino*, ekzemple, pendolas inter Anglio sub la romia jugo kaj iu Romo kiu aspektas kiel ia Italio (la rolantoj havas italajn, ne romiajn nomojn). Krome, la fakto, ke Italion oni ligis en la mensoj de la angloj kun eksceso kaj violento (kvankam samtempe kun elstara beleco) implicis, ke Italio estis lando jam duone teatra, jam trafe ilustra pri la ekstremoj de homaj emocioj. Tiu lando de scenejoj estis do plena je teatraj tipoj. Ne surprize, krome, ke la rakontoj de vojaĝantoj al Italio ofte emfazis la ekscesan riĉecon de la grandaj ceremonioj, teatre imponaj, ekzemple en Venecio aŭ Florenco aŭ Romo. La franca Protestanta humanisto Hubert Languet, ekzemple, en letero al Sidney, skribas pri la italoj, “Vi admiros la talentojn kaj sagacon de la homoj, ĉar ili estas certe klarvidaj kaj lertaj, sed multaj inter ili misprezentas la promeson de sia aspekto, ĉar ili emas pro eksceso de sinelmonro korupti sian karakteron ĝis putriĝo” (Osborn 1972: 117).

El preskaŭ kvardeko da dramoj de Ŝekspiro, pli ol kvarono estas iel ligitaj al Italio. Almenaŭ ok komedioj estas aŭ lokitaj en Italio aŭ havas scenojn tie (*La komedio de eraraj, La dresado de la megero, La du sinjoroj el Verono, La Venecia komercisto, Multa bruoj pri nenio, Epifanio, Periklo, La vintra fabelo, La tempesto*). Ili estis verkitaj ĉefe en la unua duono de lia kariero, do en la periodo 1590-1600, kvankam tri el ili apartenas al la lastaj romanoj de ĉirkaŭ 1610. Du tragedioj, *Romeo kaj Julieta* (el la frua periodo) kaj *Otelo* (el la malfrua), estas esence italaj. Kaj mi eĉ ne mencias ĉi tie la tielnomatajn Romiajn dramojn, aŭ ekzemple la fruan tragedion *Tito Androniko*, kies lokalo estas Romio sed kies roluloj estas foje italaj laŭ konduto. Pluraj verkoj disvolviĝas ekster Italio sed estas italaj laŭ stilo. *La komedio de eraraj*, ekzemple, estas bazita sur latina komedio de Plaŭto kun aldonaj elementoj el itala komedio de Ariosto, kvankam ĝi estas lokita en Grekio, sed kun rolantoj el Sicilio. Alia frua komedio, *La dresado de la megero*, komenciĝas en Anglio, sed baldaŭ translokiĝas al Italio, ĉar la anglaj rolantoj en la komenca sceno sidiĝas por spekti italan komedion: temas do pri fikcio ene de fikcio. Ni ne forgesu en tiu rilato, ke la teatraĵo, kiu malkaŝas la krimon de la onklo de Hamleto, estas laŭ Hamleto tradukita el la itala, kun titolo “La murdo de Gonzago.” Tiu estas nur simpla ekzemplo de la maniero laŭ kiu italaĵoj havas sian efikon ankaŭ ĉehejme: itala dramo kaptas danan uzurpanton; itala komedio ekestas el la fantazioj de londonaj civitanoj. La angloj vidis en Italio ne simple iun ekzotikan lokalon plenan je pekado, sed spegulon kaj ekzemplon de la propra vivo.

Krome, indas memori, ke, malgraŭ la konvinkiĝo, ke Italio estas korupta lando kaj la italoj korupta etno, oni ankaŭ admiris la italojn, ne nur pro ilia arto, sed ankaŭ pro ilia kapablo formi ekvilibrajn komunumojn. Venecio eble estis urbo de putinoj, sed ĝi ankaŭ estis konata kiel urbo de solida respubliko, almenaŭ laŭ la kredo de la angloj. Tiu urbo estas la loko de du el la plej brilaj ŝekspiraj dramoj, *La Venecia Komercisto* kaj *Otelo*. Ambaŭ tiuj dramoj turniĝas ĉirkaŭ socia eksterstaranto: la judo Shylock en la unua kaj la nigro Otelo en la alia. Ŝekspiro evidente konceptis Venecion kiel liman urbon – urbo de granda komerca imperio, kiu sidas ĉe la rando de la orienta Mediteraneo inter kristanoj unuflanke kaj musulmanoj aliflanke; urbo kie kolektiĝas homoj el la tuta mondo. Preskaŭ ŝlosita oligarkio, ĝi samtempe entenas marĝenulojn abundajn.

Venecio komercis interalie kun la Otomana Imperio, en kondiĉoj realpolitikaj, en kiuj la reciproka intereso tenis iom nesekure pacaj la du partiojn. Venecianoj, laŭ la angla koncepto, toleris la turkojn kiam tio estis laŭ ilia intereso, vivis per juda kapitalo, praktikis la politikajn nigrajn artojn de Machiavelli, kaj kontraŭbatalis siajn malamikojn per dungitaj armeoj. Venecio mem estis centro de spionado, ĉefe pro siaj proksimaj rilatoj kun la turkoj kaj aliaj mediteraneaj potencoj nekristanaj. Venecianoj estis fabele riĉaj – dum la malriĉaj angloj samtempe admiris ilin kaj dankis la bonan Dion, ke ili restas virtaj.

Venecio, do, kaj Italio ĝenerale, prezentis duoblan vizaĝon. Kleraj angloj forte interesiĝis pri la itala politiko, parte ĉar jam de jaroj ĝi estis trastudebla en la grandaj verkoj de la italaj historiistoj kaj ŝtatestoj, parte ĉar la fenomeno de ŝtatoj-urboj, kun siaj regantaj familioj kaj limigitaj enloĝantaro kaj teritorio, prezentis miniature la problemojn, kiujn ankaŭ ili frontis, tamen antaŭ la pli malfermaj horizontoj de duonkonkeritaj provincoj en Kimrio kaj Irlando. La angloj ankaŭ trovis en la historio de Italio spurojn kaj eĥojn de la grandaj klasikaj verkoj, kiujn ili pli kaj pli abunde legis: la interesiĝo de Ŝekspiro pri la vivoj de Julio Cezaro kaj Koriolano fontis parte el tio, ke li vidis en la Romia historio purajn ekzemplojn de politika manovrado, kiuj montriĝis pli kaŝitaj en la aktualaj aferoj de Anglio, pli komplikaj ĉar pli proksimaj. Kaj la duobla vizaĝo de Italio ja ne estis pura fantaziaĵo de eksterlandanoj: ankaŭ italaj historiistoj miris kaj miras pri tio, ke unuflanke ekzistis kolektiva emo al komuna regado en urboj kiel Florenco aŭ Verono, sed aliflanke la urboj estis profunde frakciitaj de internaj kvereloj kaj interbataloj.

Se temas pri la bildo de Italio, jam en la fruaj 1570aj jaroj edukitaj angloj povis legi la unuan anglan tradukon de la historio de Italio de la florencano Francesco Guicciardini. En la jaro 1599 Lewis Lewkenor aperigis sian anglalingvan tradukon de la verko de Piero Contarini *La Komunumo kaj Registaro de Venecio*, kiu prezentis Venecion kiel modelon de respublika regado kaj politika stabileco – kaj grandan ekzemplon de kristana virto kaj kristana entreprenemo. La verko tuj kaptis la atenton de la angloj. Samtempe, tamen, ili komprenis, ke Italio ja prezentas paradokson. Jen Sidney, kiu skribas al sia frato Robert el Venecio: “Koncerne Italion, mi vere ne scias, kiel ni traktu la homojn ... kun iliaj bonaj leĝoj kaj kutimoj kiuj apenaŭ rilatas al ni ĉar ja nenio troviĝas tie krom tiraneca subpremado” (Osborn 1972: 117). Alivorte, la leĝoj bonas, sed la homoj ne sekvas ilin.

La granda periodo de la Venecia historio jam pasis kiam Ŝekspiro komencis verki kaj kiam Lewkenor tradukis Contarini, sed la verko estis originale kreita en la 1520aj jaroj. Contarini prezentas Venecion kiel urbon sub la reĝo de siaj grandaj komercistaj familioj – oligarkio regata per forta interna lojaleco kaj firmeco de direkto. Ni vidas tiun aspekton de la urbo en la sceno en la unua akto de *Otelo* kiam Otelo kaj Desdemona aperas antaŭ la Venecia Konsilio. Kontraŭ tiu virta vivo de komunumo ribelas Desdemona, kiu defias sian patron kaj enamiĝas al la ekzotika eksterstaranto Otelo, la (dungita) Venecia generalo. Kiam pli poste Otelo kaj Desdemona forlasas la urbon kiam oni sendas Otelon al Cipro por tie kontraŭbatali la turkojn, ili devas trati sian vojon tra granda tempesto – tempesto, kiu simbole prezentas la bolantan kaj neracian pasion de la du ĉefroluloj. Jago, la servanto de Otelo, estas senprincipa kaj cinika manipulanto, kiu konvinkas Otelon, ke

Desdemona sekse perfidas lin. Lia maniero de agado tipigas la italan intriganton, la idon de la diabla Machiavelli. Jago sukcesas konvinki Otelon pri la perfido de Desdemona ĉar Otelon ne bone konas la vivon de Venecio. Kiam Jago memorigas Otelon, ke la Veneciaj virinoj estas famaj pro sia malfidelo, li facile akceptas tiun stereotipon, interalie ĉar lia sento de malplivaloro kiel eksterulo malhelpas al li montri, ke li ion ne komprenas – do fari demandojn por elprovi la asertojn de Jago. Je la fino de la verko post kiam li murdis la senpekan Desdemonan, Otelon, mortigante sin mem, prezentas sin kvazaŭ turko inter kristanoj (en la traduko de Rossetti):

kaj diru plu, ke foje en Alepo,  
kiam turbana turko aroganta  
batis venecianon ŝtatofende,  
mi kaptis gorĝe la paganan hundon  
kaj frapis lin – tiele.

La verko renversas ĉiujn niajn antaŭsupozojn precize ĉar ĝi sukcesas manipuli niajn stereotipojn kaj antaŭjuĝojn. Kion Jago faras al Otelon, Ŝekspiro faras al sia spektantaro.

Similan tian ludon pri antaŭsupozoj ludas Ŝekspiro en *La Venecia Komercesto*, kie la ordigita kristana mondo de la ĉefrolantoj kolizias kun la kruda komerco de la juda vivo Venecia. La teatraĵo havas du lokalojn – Venecio mem, homplena, danĝera, entreprenema, kaj Belmonto, kampara vilao for de la urbo iom simila al tiuj, kiujn Venecianoj efektive konstruis al si en la Veneta regiono en tiu epoko. Sed la kristana mondo de Belmonto montriĝas multe malpli simpla ol oni unue supozas, kaj la komerca mondo de Venecio plenplenas je homaj emocioj same pli komplikaj ol oni atendus. Jes, la verko estas klare kristana; jes, ĝi glorigas la virton de kompato kaj ĝin ligas rekte al kristanismo – sed ĝi sugestas simpatian al homoj de ĉiuj specoj, latentan komprenon, ke la homa virto ne estas ligita unuavice al difinitaj homgrupoj aŭ kulturoj. En ambaŭ kazoj, en *Otelo* kaj en *La Venecia Komercesto*, la teatraĵo orbitas ĉirkaŭ du kontrastaj lokaloj: Ŝekspiro instinkte interesiĝis pri akraj kontrastoj kiel bazaj elementoj en la teatro, kaj li trovis ilin ĝuste en la mitologio (por tiel diri) de Italio. Liaj verkoj disvolviĝas per komparoj, ofte komparoj inter lokaloj kaj ties karakterizoj.

La Italio de la komedioj estas lando kie junaj homoj serĉas aventurojn kaj vojaĝas por samtempe edukiĝi kaj servi fremdajn princojn (vidu ekzemple la komedion *La du sinjoroj el Verono*). Tiuj junuloj estas homoj ambiciaj, homoj malfermaj al novaj spertoj. La lando, kiun ili enloĝas estas ofte nomata Italio, sed verdire temas pri iu tute ĝeneraligita Mediteranea situo: ne estas profundaj diferencoj inter la kortego de la Duko de Ateno en *Somermeznokta sonĝo*, kaj tiu de la Duko de Milano en *La du sinjoroj el Verono*, nek tiu de la Reĝo de Navaro en *Amlaboroj perditaj*, nek tiu de la Duko de Ilirio en *Epifanio*. En *Granda bruoj pri nenio*, la koncerna kortego estas tiu de la du Sicilioj sub hispana regado – bela mikspoto de hispanaj kaj italaj elementoj, same kiel Navaro kvazaŭ pendolas inter Francio kaj Katalunio. La enloĝantoj de tiu ĝeneraligita lando – ni nomu ĝin Teatrujo – montriĝas homoj ĝisdataj pri la mondo, informitaj pri la plej lastaj modoj. Ili ofte uzas italajn kaj francajn blasfemojn aŭ frazerojn; ili scias pri la kresko de populareco de skermado, kaj estas kleraj pri la procedoj de dueloj (alia formo de la tutmondiĝo itala de

tiu ĉi epoko estis la eksportado de skermoinstruistoj, kiuj transprenis la merkaton inter junuloj en Parizo kaj Londono, forpuŝante la indiĝenojn: vidu la artikolon de Rossi en Marrapodi 1997). Foje ili montras tiujn diversajn sciojn pri aktualaj manieroj ĝis absurdo; kaj foje la lingvo, kies frazerojn ili uzas, estas iu Ŝekspira Esperanto (kiel atentigas Levin en la libro de Marrapodi). “*Si fortune me tormente, sperato me contento,*” diras Pistolo en tute alia dramo, la Dua Parto de *Henriko Kvara*. Ĉu hispana aŭ itala, aŭ iu ĝeneraligita mediteranea dialekto? Pli klara, se ne tute itala, estas la deklaro de la pedanta instruisto Holoferno en *Amlaboroj perditaj: Venechia, Venechia, / Che non te vede, non te prechia*. En *Fino bona ĉio bona*, oni eĉ inventas lingvon en komplika komploto por ambuski unu el la ĉefaj roluloj, granda fanfaronanto, kaj ŝajnigi, ke oni estas de la malamika armeo: *throca movousos*, oni krias, *cargo, cargo ... manka revania dulce ... oscorbidulchos volivorco*.

Se la itala etoso, la suna mediteranea etoso prezentita sur la ofte sponge malsekaj plankoj de la subĉielaj londonaj teatroj, kvazaŭ tralumas la brile vivajn Ŝekspirajn komediojn de la 1590aj jaroj – kaj se Ŝekspiro mem partoprenis kaj inspiris tutan tradicion de italaj komedioj ekde tiam – kiam nia dramisto revenas al italaj lokaloj en siajn finaj verkoj, li tion faras laŭ iom alia maniero. Oni eble ne tuj pensas, ke *La tempesto* estas itala dramo, sed, eĉ se la dramo mem disvolviĝas sur nekonata insulo en nekonata loko ie en la mezo de la maro (kleruloj klopodoas ĝin ankri per siaj historiaj esploroj, sed Ŝekspiro celis neprecizecon de la lokalo), ĝi pritraktas ekzilitan Dukon de Milano kaj ties filinon, kaj la Reĝon de Napolo kaj ties filon. En tiu fantastika magia insulo, elludiĝas la malnodo de politika intrigo, laŭ kiu la frato de Prospero Duko de Milano uzurpis la dukacon kaj ekzilis la fraton (tre italeca scenaro...). Tiu frato (denove ni troviĝas ĉe limoj, ĉi-foje inter agado kaj kontemplado) estis iom neglektita reganto, sed ege klera saĝulo, kiu en sia ekzilo sukcesas malŝlosi la sekretojn de la naturo kaj tiel altiri siajn malamikojn al la insulo per ŝippereo. En la dramo ni neniam vizitas Milanon aŭ Napolon, sed la specifajoj de iu “vera” intrigo pendas en la fono de la mirakla solvo de ĝiaj konsekvencoj. Kiel ĉiuj el la finaj romanoj, efektive kiel la tuta ĝenro komedio ĝenerale, la verko finiĝas per indulgo, en kiu la krimoj kaj misfaroj de la pasinteco estas forigitaj en festado de libereco kaj liberiĝo, kaj la restarigo de la natura ordo. En tiu ĉi kazo, la historio de Milano kaj Napolo estas nura specifajo por ilustru pli ĝeneralan principon de homa karitato. Samtempe, tamen, ĝiajn specifajojn eĥas la miniaturaj politikaj manovroj, kiujn ni spektas ĉe la insulo en la daŭro de la dramo. La Italio de *La Tempesto* ne estas tiu pripumpa akrobata energiujo de la fruaj komedioj, sed io pli sobre politika.

Samon oni povus diri pri la Italio de *Vintra Fabelo*, verkita dum tiu sama periodo. Tiu ĉi brila verko, nesufiĉe konata, prezentas du lokalojn: Bohemion kaj Sicilion. Sed, kontraste al niaj antaŭsupozoj, Bohemio estas suna, pasterala sed tamen malriĉa lando, kie la homoj vivas simplan vivon. Sicilio tamen estas pli sobra, pli tragika teritorio – lando de grandaj konstruaĵoj forŝlositaj de la sanigaj fortoj de la naturo. Tie Leonto, la Reĝo de Sicilio, dum vizito de amiko de la infanaĝo Polikso Reĝo de Bohemio, subite kaj senkaŭze ekkredas, ke la Sicilia reĝino Hermiona enamiĝis al Polikso. En la posta erupcio de ĵaluzo kaj fremdiĝo de la gepatroj, la kronprinco de Sicilio mortas pro rompita koro, Hermiona ŝajne mortas post proceso kontraŭ ŝi, Polikso fuĝas reen al la propra lando, kaj la novnaskita princino de Sicilio estas abandonita sur strando kie ŝin trovas

ŝafistoj. En la mezo de la verko oni saltas unu tutan generacion kaj, en Bohemio, vidas la kreskantan amon inter la filo de Polikso kaj la nun junulina princino de Sicilio, kiu supozas sin ŝafistino. Kiam en la fino de la verko, ĉiuj homoj kolektiĝas en la kortego Sicilia, kie Leonto jam delonge pentas sian katastrofan konduton, Hermiona reaperas en la formo de statuo (kreita, cetere, de tiu fama itala artisto Giulio Romano, laŭ la onidiroj), kiu tamen ne estas statuo sed vivanta homo – tiel ke ĉiu en la fino reunuiĝas. (La aludo al Giulio Romano, unu el la fondintoj de la Manierista skolo en Italio, estas la sola aludo en la verkaro de Ŝekspiro al specifa itala artisto.)

Tiu komplika rakonto ne tro detenu nin. Gravus ĉi tie simple la fakto, ke tiu Italio, tiu Sicilio de Ŝekspiro estas kaj la lokalo de la katastrofa kaj kontraŭhoma peko de Leonto kaj la lokalo de la fina renkontiĝo kaj repaciĝo. Bohemio eble ŝajnas iu idealigita Anglio, lando de malriĉaj ŝafistoj kaj altaj idealoj, sed Italio estas la neŭtrala lando kie la grandaj moralaj dilemoj atingas iun paŭzon, iun solvon, post la tempestoj de homa pekado kaj homaj emocioj. Ne utopio, nek distopio, sed morala scenejo, kiu ilustras klare kaj rekte la moralajn dilemojn de la ĉiutaga vivo de Anglio. Italio, do, estas la spegulo de la angloj. Se ĝi ne ekzistus, necesus inventi ĝin; eble ĝuste tion oni faris....

Kompreneble, la plej evidente itala el ĉiuj la verkoj de Ŝekspiro estas *Romeo kaj Julieta*. Paroli pri ĝi en Verono estas iasence arogo el (en la imago de Ŝekspiro) italaj dimensioj. La filmoj de Renato Castellani (1954) kaj Franco Zeffirelli (1968) lokis la dramon firme, eĉ tro firme, en italan lokalon – varman, sunan, multkoloran, elvokivan je la itala pentrarto – kaj la enloĝantoj de Verono, jam antaŭ tio, sed despli post tiuj filmoj, firme hokiĝis al la legendo de la geamantoj, tiel ke Verono fariĝis loko de literatura pilgrimado, ne nur omaĝe al Ŝekspiro sed ankaŭ omaĝe al la du sanktuloj kaj martiroj de la amo (pri la eventualaj ligoj kun Verono, vidu Pesci 1999 kaj Noël k Jeener 1964). La bazan intrigon de la dramo Ŝekspiro pruntis de longa italstila poemo de la angla poeto Arthur Brooke, sed aliaj versioj de la rakonto ankaŭ cirkulis en Anglio. Brooke siavice (kaj eble Ŝekspiro rekte) pruntis de Matteo Bandello, kies versio aperis en Italio en 1554, kaj Bandello pruntis de Luigi da Porto (1530), kiu unue nomis la batalantajn familiojn la Montecchi kaj Capelletti, la amantojn Romeo kaj Giulietta, kaj la urbon Verona, kvankam li ja ne inventis la rakonton mem.

Bela ekzemplo, do, de la transmigro de la rakonto el Italio al Anglio – sed eble estus pli utile koncepti tiun ĉi migradon de fabeloj ne kiel unudirektan disvastiĝon sed kiel elementon en belarta kaj intelekta reto, kiu, malgraŭ la tertremoj de la Reformacio, tamen daŭrigis sian ekzistadon jam de la mezepoko, kiam la interŝanĝoj de la elito kreis komunan okcidenteŭropan kulturon. Tiuj fabeloj foje havis siajn tre specifajn lokojn, sed ofte la fabeloj ne naskiĝis tie, sed, flosante en la intelekta aero, hokiĝis al specifaj lokoj, kvazaŭ post la fakto. Krome notindas, ke la emo ĝeneraligi moralajn konstatojn el tre specifaj okazaĵoj estis aparta karakterizo de tiu epoko, kiel la grandiozaj moralaj horizontoj de Dante montris en la ekflamigo de lia genio per la plej specifaj historiaj okazaĵoj kaj personecoj. La rakonto de Romeo kaj Julieta, kiel la aliaj grandaj rakontoj de geamantoj eltrovitaj kaj gardataj de la mezepoko – Lanceloto kaj Ginevro, Eloisa kaj Abelardo, Paolo kaj Francesca – estas transgresiva rakonto, fabelo transpaŝa: Julieta defias siajn gepatrojn per sia amo, decidante edziniĝi ekster la linioj de la dinastiaj aranĝoj,



iintence miskomprenante la kontraktajn celojn de la geedziĝo, nome la konservadon de posedaĵoj kaj investoj ene de familioj de generacio al generacio (Desdemona faris same). Ni hodiaŭ facile defendas Julietan, ĉar nia mondo jam plene akceptas tiun mezepokan miton pri senlima kaj nehaltigebla amo, sed aranĝitaj geedziĝoj estis, almenaŭ inter bonhavaj familioj, ankoraŭ normo en la epoko de Ŝekspiro kaj antaŭe. Kontraŭ tiu ideologio de entreprenistoj kaj investantoj leviĝis alia ideologio de la poetoj: la belarto prezentis alian bildon de la amo, ne plu ligitan al la konservado de riĉecoj kaj la generado de decaj heredantoj, sed nun similan al la nehaltigebla forto de la Dia amo. Estas signife, ke Dante kaj Petrarca, kiuj rolis preskaŭ kiel inventintoj de tiu aliro al la amo (kvankam ili lernis de siaj Provencaj antaŭuloj), uzis la lingvaĵon de kristana adorado por priskribi la amajn rilatojn. Se Beatrice estis esence metaforo de la dia amo, jam ĉe Laura la dia amo fariĝis metaforo de la homa amo: la du elementoj de la metaforo interŝanĝis sian pozicion (se A similas B, tiam B similas A).

Sed la mito de Orfeo diras, ke malgraŭ la potenco de la amo, fine la poetoj malvenkas. La dramo *Romeo kaj Julieta* komenciĝas per soneto, tiu plej pura el ĉiuj italaj poeziaj formoj de la amo (la traduko estas mia):

Du domoj, kun digno plene sama,  
 en urb' Verono, kien ĉi-dramo varbas,  
 nove batalas pro ofend' iama:  
 civila sang' civilajn manojn farbas.  
 Lumboj fatalaj de ĉi-malamikoj  
 sub stel' kontraŭa naskas amoparon,  
 kies karamboloj kaj implikoj  
 fine entombigas la amaron.  
 Hororan pason de la am' ĝismorta  
 kaj la daŭrigon de l' gepatraj vantoj,  
 kion nenio rompas tiel forta  
 krom forofero de la geamantoj  
 ni petas vin atente nun ek-spekti;  
 maltrafojn ni laboros por korekti.

Tiu soneto, kiel prologo, fakte rakontas mikroforme la tutan rakonton: sekvas la agonian neeviteblo de ĝia tragika konkludo. Ŝekspiro bildigas la agonion de la neeviteblo per konstanta tirado de la spektantoj laŭ la direkto de komedio, kun ties promeso de feliĉa fino kaj solviĝo: lia dramo ekspluatas la streĉitecon inter komedia modelo unuflanke kaj tragedia modelo aliflanke. Tiel, la Romeo, kiun ni renkontas en la unua akto estas juna amanto de la plej ekscesa speco – italeca junulo, kiu kvazaŭ ludas je amo. Lia apero rekte kontrastiĝas kun la iom stultaj bataloj de la varmegaj tagmezaj stratoj de Verono, kie la Montagoj kaj Kapuletoj pricirklas unu la alian kiel hundoj. Kiam Romeo unue vidas Julietan, lia subita kaj kompleta enamiĝo prenas formon denove de soneto: la geamantoj per siaj parolaj interŝanĝoj konstruas inter si soneton. La amo tuj metas Romeon kaj Julietan sur alian nivelon, super la sensencajn disputojn de la du familioj – sed la insistado de Romeo resti super la batalo nur rezultigas la morton de lia amiko Merkuto, mortigita sub la glavo de Romeo, kiu klopodas haltigi duelon. La rakonto estas

konata, kaj ne necesas doni ĉiujn detalojn, sed la fina rezulto montras samtempe la soran potencon de la amo kaj la firme surterajn limojn de la burĝa virto. La dramo kvazaŭ ekaperas el tiu komenca soneto, simile al unu el tiuj infanlibroj kies bildoj eksaltas de la paĝoj kiam oni malfermas ilin. La lastaj ses versoj de la dramo ankaŭ havas formon de soneto – la fina parto de soneto. Tiel, do, la tuta rakonto kvazaŭ refaldiĝas en sonetajn versojn, preta por la venonta leganto, kiu, deĉifrate nurajn dekkvar versojn, povas krei por si universon de amo. La decido de la gepatroj fine de la dramo ĉesigi siajn interfamiliajn batalojn kaj krei statuojn de la du geamantoj perfekte simboligas la funkcion de la arto: la arto samtempe kaptas sed frostigas la homan sperton, idealigante ĝin sed ankaŭ mortigante ĝin. Homoj eble venos en estonteco por vidi la orajn statuojn kreitajn de Montago kaj Kapuleto, sed ili estos nuraj statuoj – eĉ, ŝajne, similaj al funebraj statuoj sur tomboj. Nur la komplika interago inter la arto universala kaj la homa specifeco povas reinspiri kaj revivigi la homojn. Tiun interagon oni povas vidi ĉiutage en la turistaj stratoj de Verona aŭ la galerioj de la Uffizi, kie la pilgrimantoj venas por seniĝi je la pekoj kaj ĉerpi la inspiron.

Ĝis hodiaŭ, *Romeo kaj Julieta* eskapis el la manoj de la tradukantoj en Esperanton. Ŝekspiro ne malbone fartis ĉe la Esperanto-tradukantoj. Zamenhof jam tri-kvar jarojn post la publikigo de sia lingvoprojekto tradukis *Hamleton*, celante, cetere, ne omaĝi al Danio aŭ Ŝekspiro, sed redoni en Esperanto unu el la bazaj mitoj de la eŭropa intelekta komunumo: li faris en 1890 tion, kion la homoj celis fari ankaŭ dum mezepoko, kreante kaj rekreante siajn komunajn eŭropajn mitojn. Kalocsay tradukis tri dramojn, la monumentan *Reĝo Lear*, la brilantan *Somermeznokta sonĝo* kaj *La tempeston*. Rossetti tradukis *Otelon*. Auld tradukis *Epifanion* kaj la *Komedion de Eraroj*. Francis tradukis *Rikardo Trian*. Ekzistas ankaŭ pluraj aliaj nemalbonaj (sed kelkaj aŭtentike malbonaj) tradukoj.

Ni estas feliĉaj, do, ke ni povas ĝui la Ŝekspiran verkaron ankaŭ en nia lingvo – kvankam multo restas netradukita. Ĝenerale, la tradukoj en Esperanton (kontraste al tiuj en aliajn lingvojn) estas aparte bonaj – pro tri kialoj: la tradicio de jamba poezio en Esperanto, firmigita ĉefe de Kalocsay; la fakto, ke la tradukantoj ofte (kvankam ne ĉiam) tradukas *el la propra lingvo* en Esperanton; kaj la baza flekseblo de Esperanto, kiu bone adaptiĝas al la rolo de traduka lingvo. Nur oni devas bedaŭri, ke pli multaj tiuj tradukitaj dramoj ne atingas teatran prezenton. *Hamleto* de Zamenhof ĝuis kelkajn prezentojn, notinde en Antverpeno en 1928; *Kiel plaĉas al vi estis* prezentita en la Universala Kongreso en Vaŝintono en 1910; *La komedio de eraroj* ludiĝis en Sofio en 1963, kaj lastatempe, en vere interesa evoluo, vjetnamaj esperantistoj surscenigis ĉerpojn el la Kaloĉaja *Reĝo Lear*. Necesas doni pli da atento al la teatra vivo de Esperantio.

Kaj kial ekzistas nur partetoj de *Romeo kaj Julieta* en la traduko de Rossetti, kiu aperas en la *Angla Antologio*? Mi povas paroli el propra sperto. Mia traduko de *Henriko Kvina* nun atendas aperon ĉe UEA (tio okazos eble antaŭ la fino de la jaro), kaj mi ankaŭ finis tradukon de la *Vintra Fabelo*. Turnante min post tio al *Romeo kaj Julieta*, mi trovis min en poezia riĉeco tiel komplike granda, ke mi progresas en la traduko nur helike malrapide kaj stumblas daŭre. Tiu dramo de Ŝekspiro datiĝas de lia plej “poezia” epoko, en la mezaj 1590aj jaroj, kiam li verkis ankaŭ *Somermeznoktan sonĝon* kaj *Rikardon Duan*.

Plena je rimantaj versoj kaj koncizigitaj metaforoj, ĝi tradukiĝas eĉ en Esperanton nur tre pene. Ĉu eventuale tiu dramo, tiel esence Ŝekspira sed ankaŭ iasence itala (ja la italoj ĝin transproprigis), eskapas konstante el ĉies manoj, ne nur tiuj de tradukistoj, pendante en etero sur anĝelaj flugiloj, atestaĵo pri la atingoj kaj limoj de la homa spirito?

## CITITAJ VERKOJ

Auld, William, kaj Reto Rossetti, red. 1957. *Angla antologio*. vol. 1. Rotterdamo: UEA.

Marrapodi, Michele, kaj aliaj. 1997. *Shakespeare's Italy: Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*. Manchester: Manchester University Press.

Mathiessen, F.O. 1931. *Translation, An Elizabethan Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Noël, J.F., kaj J.B.Jeener. 1964. *Romeo et Juliette à Verone*. Lausanne: Payot.

Osborn, James M. 1972. *Young Philip Sidney 1572-1577*. New Haven: Yale University Press.

Pesci, Flavia. 1999. *Romeo and Juliet in the Verona of the Shakespearian Legend*. Milano: Electa.

Shakespeare, William. 1960. *La tragedio de Otelo*. Trad. Reto Rossetti. La Laguna: Régulo.

Wells-Cole, Anthony. 1997. *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England*. New Haven: Yale University Press.