

Оригинални научни рад
УДК: 801.73
821.111.09-2 Шекспир В.
821.111.09-2 Флечер Џ.
821.111.09-1 Чосер Џ.
DOI: 10.5937/zrffp53-42351

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ДРАМИ ДВА ПЛЕМЕНИТА РОЂАКА

Ана М. АНДРЕЈЕВИЋ¹

Снежана М. ЗЕЧЕВИЋ²

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност

¹ ana.andrejevic@pr.ac.rs

² snezana.zecevic@pr.ac.rs

Рад примљен: 22. 1. 2023.
Рад прихваћен: 23. 3. 2023.

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ДРАМИ ДВА ПЛЕМЕНИТА РОЂАКА³

Кључне речи:
Вијезова ѝрича;
Два ѝлемениџа
рођака;
Шекспир;
Чосер;
интертекстуалност;
транстекстуалност.

Сажетак. Централни заплет Флечерове и Шекспирове драме *Два ѝлемениџа рођака* заснива се на Чосеровој *Вијезовој ѝричи*, што нас наводи да је тумачимо на основама теорије о интертекстуалности и транстекстуалности. Архитект ових књижевних дела је истоветан, али се вековима модификовао и од митолошке приче прерастао у универзални симбол љубави, пријатељства, ауторитета, части и смрти. Осим пермутације текстова различитих аутора, *Два ѝлемениџа рођака* представља и чудновату збирку Шекспирових ранијих дела упркос честом оспоравању његовог ауторског доприноса овој драми. Таква (само)цитатност је занимљив феномен, посебно ако имамо у виду да је ова драма Шекспирово последње дело, а не *Бура*, како се у историјама књижевности традиционално наводи. Стога је циљ овог рада да утврди сличности и разлике између Чосерове познате приче и Флечерове и Шекспирове драме, укаже на степен интертекстуалности у њој и истакне оригиналне драмске епизоде и ликове, њихову функцију, значење и значај. Уз претпоставку да су Флечер и Шекспир наменски и сврсисходно бирали начин адаптације и трансформације познатог Чосеровог текста, дошло се до резултата који указују да су се одређени елементи модификовали због захтева саме драмске форме и њене позоришне функције, али и из комерцијалних и друштвено-политичких разлога. Транспозиција познате античке приче у ренесансну Енглеску, са новим епизодама и ликовима у подзаплету, нуди другачију и донекле субверзивну слику конвенционалних друштвених норми и односа.

³ Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-47/2023-01/200184).

Увод

Трагикомедија *Два њлеменића рођака* се у енглеској култури и књижевности не издваја као значајно драмско достигнуће и ретко се сврстава у Шекспиров канон, првенствено због тога што је настала у сарадњи са млађим колегом Џоном Флечером (John Fletcher).⁴ Процент њиховог ауторства у драми је несразмеран, али је постигнута сагласност у томе које сцене је Шекспир саставио, те их са сигурношћу можемо и морамо посматрати као последње речи које је написао за позориште.⁵ Први и пети чин доказ су Шекспировог драмског умећа и увек ће будити додатно интересовање зато што су последњи које је написао, истичу Н. В. Бокат (N.W. Bawcutt) и Питер Сваб (Peter Swaab) у предговору за *Два њлеменића рођака* (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 37).⁶ Потребно је нагласити да је ово последња драма на којој је Шекспир радио пре повлачења у Стратфорд, а не *Бура*, како се традиционално наводи у историјама књижевности и шекспирологији. Сходно томе, чувени Просперов епilog у *Бури*, који се вековима тумачио као Шекспирово симболично и поетично опраштање

⁴ Ово је њихова трећа заједничка драма, настала после *Хенрија VIII* и изгубљене драме *Карденио*, али се није нашла ни у Првом фолију (1623), ни у многобројним сабраним Шекспировим делима након тога. После њеног Првог кварто издања из 1634. године, где је Шекспир потписан као други аутор, драма се од другог објављивања 1679. године сврстава у корпус заједничких дела Френсиса Бомонта (Francis Beaumont) и Џона Флечера. Шекспирово ауторство у њој преиспитивало се до XIX века, али је данас оно апсолутно потврђено и доказано. Драма је преведена на српски језик тек 1995. године у сарадњи Љубице Бауер Протић и Душана Михаиловића, што потврђује слабо интересовање за њу и на нашим просторима. Њихов превод користимо у овом раду (Топаловић и Мрђеновић, 2011, стр. 1938).

⁵ Шекспир је написао цео први чин, прву и другу сцену трећег чина, као и прву, трећу и четврту сцену петог чина, „што ће рећи да је велики сценски маг саздао укупно 10 сцена, односно нешто мање од половине, или тачније 3/8 дела. – Све остало, читавих 5/8 комада, испевао је Џон Флечер, један од најбрилијантнијих драматичара са краја златне ере енглеског ренесансног позоришта“ (Топаловић и Мрђеновић, 2011, стр. 1937).

⁶ Сви наводи непеведене литературе дати су у преводу аутора рада.

од позорнице, театра и живота, захтева другачију интерпретацију. Осим тога, намеће се питање зашто је Шекспир одлучио да на крају своје богате каријере поново обради познату причу о митолошким ликовима Тезеју и Хиполити. Да ли су се овом драматизацијом аутори обраћали одређеној публици са посебном намером или је њихов циљ био комерцијалне природе? Одговоре ћемо тражити у компаративној анализи драме са њеним непосредним извором, а то је Чосерова *Вишезова ѝрича* из чувене средњовековне збирке *Канџерберијске ѝриче*. Тематске, стилске и сужејно-композиционе сличности и разлике између ова два дела треба посматрати у контексту различитих књижевних родова (поеме и драме), али и друштвено-историјских и културолошких околности две епохе. Основни фокус овог рада је указати на интертекстуалне сличности али и разлике, јер у новоуметнутим, модификованим или испуштеним елементима налазимо оригиналност и увиђамо критичку и субверзивну употребу изворног тематског оквира. Поред тога што се драма *Два ѝлемениџа рођака* може посматрати у интертекстуалном односу са Чосеровом *Вишезовом ѝричом*, она је прожета многим (само)цитатима из Шекспирових претходних остварења. Да ли је то резултат Шекспирове смањене продуктивности и понављања или Флечерове слободне употребе његових мотива не можемо тврдити са сигурношћу, али ћемо на њих указати у кратким цртама и објаснити њихову конотацију са извором. Тиме отварамо простор за нова тумачења ове мање познате и признате драме.⁷

Два ѝлемениџа рођака се својом фабулом надовезује на *Хамлеџа* и *Перикла*, али највише одзвања као ехо претходних драма о ирационалној моћи Ероса (посебно *Сна леџње ноћи*), истиче Мајкл Вуд (Wood, 2005, стр. 369). Сличност између ове две драме је очигледна, будући да деле исте античке јунаке и, врло могуће, исти извор – Чосера. Поједини критичари, попут Глин Викман (Glynne Wickham), тумаче *Два ѝлемениџа рођака* као други део *Сна леџње ноћи* због више заједничких елемената: драмска радња се одвија око дворског венчања истих митолошких ликова (Тезеја и Хиполите), комична представа се спрема за извођење на двору, истражује се интимност међу особама истог пола, као и моћна визија љубави која може довести до лудила (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 26–27). Могли бисмо рећи да слављеничка и магична атмосфера са фасцинантним натприродним бићима, која краси *Сан леџње ноћи*, прераста у претећу слику реалности испуњене смрћу, пред којом су и богови неми. Осим очигледних паралела између ове две драме, у трагикомедији *Два ѝлемениџа рођака*

⁷ Ово је једина Шекспирова драма, ако занемаримо *Едварга III* и *Томаса Мора*, која никада није била екранизована, наводи Потерова (Potter, 2015, стр. 164). Она је уникатна и по томе што има знатно више драмских смерница (дидаскалија) него било која Шекспирова драма, по чему можемо закључити да су аутори водили рачуна о сценском приказивању и пратили промене које су се дешавале у позоришној пракси.

препознајемо и (само)цитатност на коју је указала Џоун Гејтс (Joan Gates): тамничарева ћерка подсећа на Офелију, иако пева песму о врби попут Дездемоне; доктор који јој прописује терапију подсећа на оног који посматра леди Магбет; такмичарске игре су попут оних за освајање краљеве ћерке у *Периклу*; а учитељ који организује забаву личи на оног у *Узалудном љубавном ипругу* (Gates, 2022, стр. 10). Поменути мотиви обојени су изразито мрачним бојама, што наводи Мишу Терамуру (Misha Teramura) да закључи да је заправо Флечер створио антологију шекспировских момената, изводећи сопствене протејске радње присвајања и пародирања (Teramura, 2012, стр. 576).

Када у једном књижевном тексту препознајемо одјеке других текстова (било као извор, алузију, парафразу, пародију или цитат) или преплитање и „пермутацију“ текстова, како то назива Кристева, онда је интертекстуалност апсолутно оправдан метод за његово тумачење.

Интертекстуалности и трансинтертекстуалности

Интертекстуално преплитање у књижевности је најпросто „начин на који књижевност живи и на који се развија“ (Лешић, 2010, стр. 88). Још се Т. С. Елиот (Thomas Stearns Eliot) залагао за контекстуалност у тумачењу књижевног текста, односно инсистирао је на интерпретацији сваког новог текста у контексту књижевне традиције. Међутим, са идејама Михаила Бахтина (Михаил Бахтин) почиње интересовање за дијалошки карактер књижевности, који подразумева „говорну комуникацију било ког типа“ (Јуван, 2013, стр. 105). Његове идеје ће Ролан Барт (Roland Barthes) и Јулија Кристева (Юлија Кръстева) преобликовати и имплементирати у теорију интертекстуалности. Према Барту, сваки текст је интертекст јер се у њему свесно или несвесно утапају прочитани текстови и култура, када можемо говорити о општој интертекстуалности. „Не може постојати текст који би сам по себи чинио аутономну категорију, већ мора бити тумачен у зависности од културног кода и времена коме припада, а шире посматрано – и његовог дијалога са целокупним ’универзумом’ уметничке традиције“ (Живковић, 2010, стр. 268). То не значи да нови текст губи на оригиналности, већ се преображајем ствара нова уметничка креација. Сваки преображај оригиналног текста говори о намери аутора да контекстуализује прототекст са новом визијом, док је на критичарима и читаоцима да доведу текст у везу са прототекстом или архитектуром.

„Шире посматрано, процес цитатности, односно повезивања транспонованог одломка прототекста и значења које он поседује у новом тексту, остварује се сваким новим читањем, пре свега због промене спољашњег – социјалног, културног и историјског контекста, тако

да у делу опстају универзални – 'свевремени' семантички и естетски аспекти, а мењају се ауторске перспективе које припадају времену стваралачког процеса“ (Живковић, 2010, стр. 279).

Од тренутка када је Јулија Кристева сковала термин шездесетих година прошлог века, интертекстуалност је постала доминантан метод књижевних и културолошких студија.⁸ Под тим неологизмом она подразумева „транспозицију елемената из постојећих система у нове значајне релације“ (Graham, 2006, стр. 113). Кристева није у потпуности негирала појам субјекта, нити га је једноставно заменила текстом. „Изоставила је само Бахтиново персоналистичко, експресивно и 'фоноцентрично' тумачење односа између изјаве и њеног аутора“ и на неки начин тежила обнови „науке о књижевности у правцу социоисторијског и психоаналитичког извођења релација између субјекта и говора“ (Juvan, 2013, стр. 114). Кристева повезује писца и читаоца текста (аутора и јунака) на синхроној комуникацијској оси, док из дијахронијског аспекта разматра однос новог текста са другим текстовима који су га условили. Аутор је детерминисан традиционалним и целовитим дискурсом и системом, а његова оригиналност огледа се у комбиновању постојећих дела на нови начин. Овакво тумачење нас наводи да у новом тексту тражимо димензију такозваног „имплицитног текста“, односно „место пресека присутног и одсутног текста, место интерференције текстова који су културно искуство пренели и кодирани као комуникативно. Као збир интертекстова, имплицитни текст, упућујући на стране текстове, упућује на самог себе и на тај начин ствара сопствени метатекст“ (Lahman, 2009, стр. 110).

За разлику од опште интертекстуалности, постоји и посебна интертекстуалност која се тиче међусобног односа архитектста и новог текста. Директан однос између одређених текстова, посебно када нови текст настаје као коментар на други текст, Лешић дефинише као транстекстуалност или метатекстуалност (Лешић, 2010, стр. 88). Један од водећих представника француске постструктуралистичке критике Жерар Женет (G rard Genette) истиче да транстекстуалност „укључује питања имитације, трансформације, класификације типова дискурса, уз тематске, модалне, генеричке и формалне категорије и категоризације традиционалне поезике [...] све то поставља текст у однос, био очигледан или прикривен, са другим текстовима“ (Graham, 2006, стр. 100–101).

Интертекстуалност је најпрецизније „концепција, према којој сваки књижевни текст апсорбује у себе раније текстове тако да представља мрежу различитих позајмица (цитата, клишеа и сл.) које су се у њему

⁸ У спису *Реч, дијалој и роман* Кристева дискутује о Бахтиновим идејама, дијалогизму, страном говору, карневалу и другим појмовима, у циљу доказивања опште интертекстуалности на примерима Достојевског и Раблеа (Kristeva, 1980, стр. 64–91).

налагале. Интертекстуална анализа има задатак да издвоји те позајмице тумачећи на тај начин процес настајања текста“ (Burzyńska i Markowski, 2009, стр. 363). То је управо циљ овог рада, који поређењем два књижевна текста указује на промреженост позајмица, њихово преобликовање у новом тексту и разлоге за то.

Бокачо, Чосер и Шекспир

Чосерове *Канџердеријске њриче* слове за једно од највећих класичних дела енглеске књижевности. Ова збирка међусобно независних приповедака у стиху доживела је у зрелој ренесанси неколико издања, што говори о великом интересовању за Чосеров рад. Његовим причама било је инспирисано најмање тринаест драма између 1558. и 1625. године, не убрајајући ту *Два њлеменија рођака*, наводи Потерова (Potter, 2015, стр. 76).⁹ Чосеру је као пример за наративни поступак *Канџердеријских њрича* вероватно послужио Бокачов *Декамерон*, док је за *Виџезову њричу* дефинитиван и директан узор Бокачов спев *Тесеида*. Чосер је у својој поеми сажео радњу и умањео алузију на митолошку причу, па није описао Тезејеву борбу са Амазонкама као Бокачо и није се осврнуо на мит о Едипу и његовим синовима.¹⁰ Време дешавања радње у оба дела је око десет година (Potter, 2015, стр. 48). Флечер и Шекспир ће скратити време дешавања радње да би је учинили бржом, што донекле захтева и сама драмска форма. Док је Бокачова симпатија на страни Арсита, а Чосерова на страни Паламона, Флечер и Шекспир покушавају да направе баланс и искажу симпатије према обојици. Мотив Арситовог изгнанства, који сва три текста понављају, потиче из оригиналне митолошке приче и инспирисан је прогоном Едиповог сина Полиника (Potter, 2015, стр. 47). Емилијин лик није разрађен код Чосера и не знамо ништа о њеној прошлости, док код Бокача сазнајемо да је као дете била заручена за Тезејевог рођака, који је млад преминуо (Воссассио, 2002). Ова епизода је могла послужити као инспирација Флечеру и Шекспиру за опис Емилијине љубави са девојчицом Флавијом, сугерише Потерова (Potter, 2015, стр. 52). Емилија у драми има више простора и изговореног текста, те исказује индивидуалност која се од стране феминистичке критике тумачи

⁹ Флечер је драматизовао и друге Чосерове приче поред *Виџезове њриче*, па је *Земљојоседникову њричу* прерадио у драму *Тријумф часџи* око 1613. године са Нејтаном Филдом (Nathan Field), а *Причу жене из Баџа* у драму *Задовољне жене* 1619. године (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 27).

¹⁰ Сви грчки драматичари обрадили су митолошку причу о Едипу и његовим синовима, који су се сукобили око власти. Власт је припала Едиповом брату Креонту, чија се тиранија у драмама поредила са Тезејевом правичном владавином. Бокачо је део овог мита адаптирао у љубавну причу тако што је рат између два брата око власти представио као свађу двојице рођака око жене (Potter, 2015, стр. 45–46).

као субверзивна снага у патријархалном друштву. Подзаплет *Два њлемениџа рођака* могао је, такође, бити инспирисан Бокачовом *Тесеидом*. Наиме, у *Вийезовој ѝричи* сазнајемо да је Паламон побегао из затвора тако што је опио тамничара и уз помоћ пријатеља успео да побегне из затвора, док се у *Тесеиди* он претвара да је болестан, позива доктора и са њим излази из затвора, преобучен у слугу. Можда је комбинација ове две приче надахнула драматичаре да напишу бизарни подзаплет у *Два њлемениџа рођака*, закључује Потерова (Potter, 2015, стр. 53).¹¹

Извор за *Два њлемениџа рођака* могао је да буде директно Бокачо или чак Еурипид, чија је прича о Паламону и Арситу већ дуго постојала на латинском језику. Међутим, због пролога драме и евидентне интертекстуалности можемо рећи да ниједна друга драма у Шекспировом канону не признаје тако отворено свој узор као што ова чини са Чосером (Mowat & Werstine, 2016, стр. 235). Драматичари су на неким местима применили формално-структурни цитат, што је „у суштини имитација стереотипне композиције, мотива, односа међу књижевним ликовима, карактеризације, итд., која у новом тексту добија другачију улогу. Шекспир је нпр. на тај начин у *Сну леиње ноћи* пародирао мелодраму о Пираму и Тизди, а у *Хамлеиу* драматургију и глумачку технику путујућих позоришних глумачких трупа свога времена“ (Јуван, 2013, стр. 249). Преузети чосеровски мотиви пријатељства, витештва и љубави ће у *Два њлемениџа рођака* добити другачију улогу због специфичних друштвено-политичких околности, али и карактеристичне функције позоришта и захтева публике у касној ренесанси.

Интертекстуалности припада и пастиш као „поступак коришћења фраза, мотива, слика, епизода итд. преузетих из дјела другог аутора или других аутора“ (Лешић, 2010, стр. 461). Некада обележје неоригиналности и копирања идеја, пастиш данас значи свесно алудирање на позната дела, било као израз дивљења или пародије. Флечерову и Шекспирову драму бисмо могли приписати и овој категорији, будући да нам је од почетка јасно величање Чосеровог дела. У прологу *Два њлемениџа рођака* стоји:

„Чосер божанствени ову причу даје
 Да постојана до у вечност траје.
 Ако се племенитост творца запостави
 И рађање чеда звиждајем најави,
 Кости ће нашег песника, знајте,
 Јецати у гробу... Тога нас је страх:

¹¹ У књижевним делима која се сматрају прототекстом за ову драму нема директног извора за причу о тамничаревој ћерки, али жена која се заљуби у заробљеника није нови књижевни лик. Овидијева Аријадна се заљубљује у затвореника у *Хероидама*, као и Сиднијева Мопса у *Аркадији*, Шекспирова Миранда у *Бури* и многе друге (Potter, 2015, стр. 54).

Истину говорећ, велика је ствар,
Сувише је смело тежити њему...
Чујте сцене fine,
Мада недостојне његове вештине,
Ал' вредне забаве.“ (Шекспир, 2011, стр. 1886)

Овакав омаж Чосеру служи и да подсети публику на ауторитет писца прототекста и наведе је да подржи драматизацију с поштовањем. Осим тога, исказивањем страха од померања Чосерових костију и његовог јецања у старту се наговештава већи удео смрти него живота у овој драми, сматра Терамура (Teramura, 2012, стр. 560). Нема сумње да су образовани гледаоци драме одмах могли да препознају своју књижевну традицију у њој. Према класификацији Јанка Коса, ако имамо у виду културни ниво циљне публике, можемо говорити о елитистичкој и популистичкој или езотеријској и егзотеријској интертекстуалности (Јуван, 2013, стр. 226). Када бисмо ову поделу применили на *Два њлеменија рођака*, пре бисмо је посматрали у контексту популистичке и егзотеријске интертекстуалности, иако је била намењена за извођење у приватном позоришту Блекфрајерс (Blackfriars), чија је публика припадала вишим друштвеним слојевима. Имајући у виду период када је драма настала, културолошке околности тога доба и комерцијалну природу позоришта, не можемо говорити о њеном елитистичком и езотеријском карактеру.

Чосерова *Вийезова њрича* послужила је као узорни прототекст двојици драматичара, који га у *Два њлеменија рођака* обликују у нови (мета) текст. Интертекстуални однос ове драме према извору истовремено је израз поштовања и критике, подржавања и негирања, дивљења и преиспитивања (Teramura, 2012, стр. 573). Одабрани елементи за модификовање и начин на који се то чини, као и оригиналне творевине у тексту указују на контекстуализацију садржаја и воде ка откривању имплицитног текста.

Два племенита рођака као метатекст

Радња *Вийезове њриче* смештена је у древно доба Грчке и одвија се међу њеним познатим митолошким јунацима, али саме околности, ликови и ситуације заправо откривају средњовековни витешко-хришћански свет. Шекспирова и Флечерова драматизација, такође, контекстуализује познату причу и прилагођава је ренесансном времену. Друштвено-историјске околности доба у ком је драма настала од суштинског су значаја за њено разумевање, јер текст садржи многобројне алузије на савремене догађаје и историјске личности. Претпоставља се да је драма написана 1613. или 1614. године, јер плес описан у трећем чину садржи исте ликове као и антимаaska коју је поводом венчања принцезе Елизабете и принца Фредерика написао Френсис Бомонт, а која је са успехом изведена пред дворском публиком 20.

фебруара 1613. године.¹² Ово уговорено венчање првобитно је одложено због изненадне смрти принца Хенрија, престолонаследника. *Два илеменића рођака* се може тумачити као одговор на друштвено-политичку кризу која је уследила након принчеве смрти, посебно ако имамо у виду да је он покушавао да обнови витешку традицију. Двосмисленост о витешким кодексима, која прожима драму, може се схватити као сукобљен став краља Џејмса I и принца Хенрија. У том контексту би сцена Тезејеве срџбе због тајног дуела између Арсита и Паламона могла да се протумачи као алузија на Џејмсову одлуку да забрани двобоје и пропагира антиратне ставове (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 28). Затим, патос којим је представљен Емилијин негативан став поводом брака може да се схвати као реакција на судбину принцезе Елизабете, која је била приморана на политички брак и самим тим на изгнанство у Немачку. Још ризичније, драма имплицитно указује на краљево сексуално опредељење. Џејмс I је од 1613. године живео одвојено од краљице, а његова опчињеност младим мушкарцима није била тајна. Из тог разлога Мјуријел Брадбрук (Muriel Bradbrook) сматра да је тема хомосексуализма у драми прожимајућа (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 29).

Смрт принца Хенрија значајно је утицала на начин на који су Флечер и Шекспир адаптирали изворну Чосерову причу. Иако су Чосера у ренесансној Енглеској сматрали оцем енглеске поезије а *Вишезову причу* племенитом сторијом, Херман сматра да су у време националне жалости због смрти принца Хенрија ова два драматичара „демистификовала витешки кодекс” (Herman, 1997, стр. 1). Династија Тјудор је неговала витешке легенде на двору, док су Стјуартови тражили друге слике из прошлости са којима би се идентификовали. Царски Рим је за Џејмса I представљао највећи узор (Herman, 1997, стр. 2). Међутим, његов син Хенри био је слика и прилика идеалног и ратоборног витеза. Не само да његови портрети то показују, већ и маска *Госџа од језера*, коју је по његовој наруџбини написао Бен Џонсон (Ben Jonson). У њој је приказан пад витештва, због чега Мерлин позива младог јунака Хенрија да га обнови. Иако забавне по општем карактеру, овакве представе имале су пропагандну сврху у то време. Наиме, Хенри је желео да се представи као протестантски херој (вitez), који ће бранити земљу од католичких непријатеља, чиме је пркосио очевој жељи да избегне рат са страним непријатељима (Herman, 1997, стр. 4). Истовремено, народ је осећао велику носталгију за краљицом Елизабетом, па су све наде полагане у принца Хенрија. Када је он умро, деловало је да је нестала и визија о протестантској и херојској Енглеској. Поводом принчеве

¹² Поред тога, у самом прологу *Два илеменића рођака* алудира се да је драма изведена убрзо након пожара у позоришту Глоб (Globe), који је избио 1613. године, јер се помињу „наши губици“ (Bawcutt & Swaab, 2015, 21–22). До пожара је дошло за време извођења *Хенрија VIII*, још једне Шекспирове и Флечерове заједничке драме.

смрти написано је више елегија него после смрти краљице Елизабете, што говори о очају који је задесио Енглеску (Нерман, 1997, стр. 5). У тренутку свеопштег националног песимизма, Шекспир и Флечер бирају да напишу драму о витезовима и витештву и труде се да алузије на принца Хенрија буду јасне. Сцена са бирањем оклопа (чин III, сцена 6) омаж је Хенријевој љубави према њима и ње нема код Чосера. Витешка част је централна тема ове драме, а Креонт је тиранин који гази витешки кодекс. Тезеј се супротставља Креонту зато што је одбио да сахрани убијене краљеве, што је према витешком кодексу била увреда части. Не само да је то нецивилизован поступак, већ се њиме укида витешко достојанство и посмртно очување славе (Нерман, 1997, стр. 6). Паламон и Арсит се налазе у тешкој дилеми која открива њихове витешке особине. Они не желе да живе по Креонтовим правилима која унижавају витешку част, али напустити господара у тешким тренуцима је такође невитешки чин. Сложићемо се са Хермановим тумачењем, посебно када узмемо у обзир да је Шекспир написао сцену о Креонту и незадовољству Паламона и Арсита његовом владавином, као и чињеницу да те сцене нема код Чосера. У њој се потенцијално критикује и Џејмсова владавина, будући да рођаци истичу да се „овде порок заштићује силом. / Све је нестабилно, а вера је страст“, а Креонт „не преза тај да јавно чини зла, / А добро да чини не усуђује се“ и „Његови су пороци заглушили слух / Небеске правде“ (Шекспир, 2011, стр. 1891). Страховање од губитка вере и Паламоново инсистирање да могу бити спасени вером чак и на корумпираном Креонтовом двору у другој сцени првог чина, које нема код Чосера, може бити алузија на конфликте католика и протестаната, који су и у време Џејмса I били чести. Наиме, католички атентат на француског краља Хенрија IV 1610. године био је жалостан догађај за цео протестантски свет. После смрти енглеског принца Хенрија 1612. године, протестантски свет задобио је још један велики ударац (Potter, 2015, стр. 43). Шекспирова и Флечерова реинтерпретација Чосерове *Витезове приче* сигнализује промену у политичкој клими и намеће другачије читање Чосера.

„После Хенријевој смрти, стари ред и стари идеали нису више деловали адекватно и зато су драматичари прерадили Чосерову причу одбацујући наивно и једноставно тумачење витешког понашања. Они можда нису критиковали заблуде самог принца у витешке идеале, али су преиспитали национални нихилизам који је настао после његове смрти и скептицизам у прошле идеале и будућност Енглеске“ (Нерман, 1997, стр. 23–24).

Недуго након Хенријевој смрти, због које је одложено венчање принцезе Елизабете и принца Фредерика, свечана церемонија је одржана у

атмосфери жалости.¹³ Мотив венчања након сахране, као симбол испреплетаности живота и смрти, јавља се у многим Шекспировим делима и најупечатљивије у *Хамлеју*. Песма у част брака на самом почетку *Два њлеменића рођака* својим тоном и одабраним сликама више алудира на умирање: „руже кад трње сломе“, „врана и сура кукавица та, / Гавран црни што наслућује зла, / Чавке и свраке клете, / Нека не креште на свадбеном логу“ (Шекспир, 2011, стр. 1186–1187). Наговештај несреће појачава се појавом три удовице, сугерише Херман (Herman, 1997, стр. 7). Оне прекидају венчање Тезеја и Хиполите да би затражиле одмазду и освету због окрутности Креонта, који им не дозвољава да сахране тела својих мужава. Тезејево познанство са једном од њих датира од њеног венчања, што поново указује на блиску везу брака и смрти (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 38). За разлику од Чосерове приче, Тезеј у драми нерадо напушта свечану церемонију и до формалног венчања заправо и не долази. На његово одлучно одбијање да крене у рат против Креонта пре венчања утицаће Хиполитина молба, али и Емилијина, која већ тада исказује неповерење према мушкарцима: „Ако молбу моје сестре не прихваташ / Брзо и смело, к’о што жели она, / Од тебе никад ништа тражити не смем, / Нити ћу икад мужа узети“ (Шекспир, 2011, стр. 1889). Тезеј је у грчким трагедијама био симбол разума, али је код Чосера и у драми он беспомоћан наспрам судбине. Његови покушаји да припише трагични исход божанској правди нису уверљиви, јер сви напори утехе долазе после великог губитка. Тезеј овде није ауторитативан као код Чосера и подлеже утицајима Хиполите и Емилије, закључује Терамура (Teramira, 2012, стр. 566).

Флечер и Шекспир пружају публици идеалистички мит о пријатељству и кодексу витешког понашања да би је приморали да увиди да су ово само митови и кодекси. Они не величају витешке карактеристике ни славу витешких турнира. Чосеров Тезеј не жели деструкцију и смрт витезова и ограничава оружје које се може користити на турниру, док у драми он захтева смртну казну за губитника и његове пратиоце. Емилија овде не жели да посматра турнир и очајна је што неко мора да изгуби живот ради њене љубави, па имплицитно осуђује праксу витешког понашања. Када сазна ко је победник турнира, она упућује поглед ка небесима са питањем „Зар је то победа?“ (Шекспир, 2011, стр. 1932). Могућност да сама изабере супруга дата јој је пре тога, што изазива велику унутрашњу борбу у њој

¹³ То се може закључити и на основу портрета принцезе Елизабете, који се данас налази у Националној галерији портрета у Лондону. На њему је она приказана у свечаној хаљини са црном траком која симболизује жалост (Potter, 2015, стр. 40–41). Потерова сугерише да је и наслов Флечерове и Шекспирове драме имао везе са овим дешавањима, јер су претходне адаптације Чосерове приче у наслову имале имена Паламона и Арсита, а *Два њлеменића рођака* заправо алудирају на краткотрајно пријатељство младих принчева Енглеске и Немачке, Хенрија и Фредерика (Potter, 2015, стр. 42).

и показује слојевитост њеног карактера. Моет и Верстајн сматрају да не постоји брак у Шекспировим комедијама и трагикомедијама у који се ушло са мање ентузијазма него у овај између Емилије и Паламона. „Чосерова прича, супротно томе, нуди традиционално обећање срећног краја“ (Mowat & Werstine, 2016, стр. 248–249). Идеал пријатељства и љубави, приказан у главном заплету, показује се као недостижан, с обзиром на сукоб Паламона и Арсита и невољно ступање Емилије и Паламона у брак. У подзаплету су разум и живот тамничаревае ћерке приказани вреднијим од њеног морала, те се он може посматрати као противтежа главном заплету, где су витезови спремни да погину због части и љубави (Herman, 1997, стр. 16).

Могли бисмо у детаље да поредимо и друге сличности и разлике између *Два њлеменића рођака* и *Витезове приче* и говоримо о њиховом значају у контексту средњовековног и ренесансног доба, или два различита књижевна рода, попут скраћеног драмског времена за припрему витезова за турнир (од Чосерових годину дана, конвенционалних за средњовековне приче, на један месец у драми) или смањења броја витезова на турниру (са Чосерових сто на три која могу стати на позоришну сцену). Чосер је више простора посветио опису храмова посвећених Венери, Марсу и Дијани, пратећи јачи осећај за религиозност у средњем веку. Флечер и Шекспир ће овим епизодама дати толико простора колико је потребно за додатну карактеризацију Паламона, Арсита и Емилије, који у молитвама откривају своје жеље и психолошке црте свог бића. Прво су описали Арситову молитву богу рата Марсу, док је Чосер првенство дао Паламону и богињи љубави Венери. Паламонов говор се највише разликује од Чосеровог: „Критичари се фокусирају махом на гротескни део у Паламоновој молитви Венери [...] Тешко да је ово охрабрујуће призивање љубави, праћено сумњом у верност жена и инсистирањем на болестима које је тело наследило. Процес размножавања повезан је са болешћу и слабашћу, а не са здрављем“ (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 64–66). Упркос томе што и код драматичара имамо знакове да богови мотре на јунаке и одлучују о њиховој судбини, значајна Чосерова сцена о сукобу богова није нашла место у драми. Богови у драми су енигматични и двосмислени, „деловање богова овде стоји негде између правде и преваре: оставља нашу интерпретацију приче отворену за сумњу, или како Тезеј каже у свом последњем говору ’изнад нашег расправљања“ (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 66–67). Чак ни Арситова смрт није описана као јасна интервенција богова већ као провиђење или случајност, јер је његов коњ устукнуо због варнице свог копита и пао на њега.¹⁴ Пиритово описивање Арситове несреће детаљније је него

¹⁴ Симболично значење начина Арситове смрти у вези је са конвенционалним тумачењем заузданог и необузданог коња као контролисане и неконтролисане страсти (Potter, 2015, стр. 115).

код Чосера и других извора. Он код Чосера умире зато што „из земље суну паклена жестина / Што Плутон посла је на налог дат / Од Сатурна, те ти од страха ат / У страну скочи, гадно се саплете / Не прибравши се, Арцит тада слете, / На теме паде, удари се јако / К’о мртав, оста лежат тако“ (Чосер, 1983, I, стр. 81). Шекспир је Чосерове богове готово свео на њихове етичке еквиваленте: ратоборност, љубав и невиност.

Велики број критичара који су писали о овој драми (Бокат и Сваб, Терамура, Делахојд и други) указују на специфичне односе између особа истог пола, а феминистичка критика и квир теорија имају своје аргументе за истицање хомоеротских алузија у драми. Потребно је на њих указати, не само зато што их у изворима нема, већ и због тога што су експлицитније и снажније емоције исказане у опису пријатељства Пирита и Тезеја, Паламона и Арсита и Емилије и Флавије него међу љубавним паровима који треба да ступе у бракове. Хиполитин опис чврсте везе између Пирита и Тезеја навео је Емилију да се сети своје љубави из детињства према Флавији, нагласи блискост њихових душа и закључи: „Истинска љубав измеђ две девојке / Може да буде и већа од оне / Између два бића пола супротна“ (Шекспир, 2011, стр. 1892–1893). Њен исказ о том односу и признање да тако никада неће заволети ниједног мушкарца, што наслућује и Хиполита, довољно је контроверзан и оправдава критичарско интересовање за хомоеротске односе у драми. Неухватљива је природа односа и између Паламона и Арсита и може се дефинисати као витешка оданост, рођачка приврженост, или чак хомоеротска веза, упркос томе што они у драми алудирају на бројне авантуре са женама и постају непријатељи због љубави према Емилији. Међутим, ова тема захтева много више простора за анализу, будући да је идеал мушког пријатељства у периоду ренесансе био много комплекснији него у модерно доба.¹⁵

Комичне епизоде са Церодовом припремом плеса и његовим извођењем пред Тезејем подсећају на оне из *Сна летиње ноћи* и немају порекло у *Витнезовој њричи*, као ни елементи маске са митолошким фигурама нимфи и Химена.¹⁶ Заједно указују на тенденционо спајање узвишених и симболичних елемената са простим и забавним да би се удовољило захтевима разноврсне публике. Осим ових новина у тексту, веће интересовање изазива

¹⁵ Монтењева једноставна слика чврсто стегнутог чвора „пријатељства“, исказана у есеју *О њријатељству*, постаје гушће и мистериозније јединство у Шекспировој интерпретацији (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 44–45). Насупрот идеализованој средњовековној илузији о пријатељству, Шекспир преиспитује реалност јакобинског доба, сматра Стјуарт (Stewart, 1999, стр. 53).

¹⁶ Химен симболише цветно доба младости, непосредно пре склапања брака. Његова рана смрт означава растанак од чедности, растанак који доноси брак (Срејовић и Цермановић-Кузмановић, 1979, стр. 482–483). Он је трагично изгубио живот на дан свог венчања, чиме се алудира на Арситову смрт пре брака и поставља темељ за промреженост мотива смрти и брака у целој драми.

оригинални подзаплет драме са неименованом тамничаревом ћерком као главним ликом. Иако је она мање комплексан лик него познате хероине из Шекспировог па и Флечеровог опуса, сцене са њом отварају многа питања о значењу и значају различитих друштвених односа у јакобинско доба. Почетак подзаплета у другом чину уноси традиционални елемент комедије: отац преговара о миру са просцем своје ћерке, чиме нас писци враћају у реални свет рачуна и материјалних ствари после идеализоване дворске љубави која је почела да се развија у првом чину. Овакав подзаплет нуди шири наративни опсег и укључује дешавања изван регистра изворне поеме, те открива нови друштвени свет иза главног заплета (Teramura, 2012, стр. 570). Према идиолекту и употреби руралних израза са севера Енглеске јасно је да тамничарева ћерка симболизује село, а предмет њеног говора указује на све веће одвајање двора и града од села (Bruster, 1995, стр. 292–300).

Наспрам бројних негативних тумачења лика тамничареве ћерке као бледе копије Офелије (Дилахојд, Гејтс, Бергрин и други), Шонеси сматра да је она, за разлику од осталих ликова у драми, „живописна, витална и разноврсна улога: у драми пуној еха и рефракција Шекспирових других дела (*Два ѿсјодина из Вероне, Сан лејџе ноћи, Троил и Кресига, Венера и Агонис*), она евоцира и духовите јунакиње романтичних комедија и њихове луде познате публици (у плесу Морис тумачи улогу Луде), али и, кад једном зађе у лудило, наглашено и понављано, Офелију“ (Shaughnessy, 2011, стр. 289). Њене неповезане песме подсећају на Офелијине, а инцидент са уласком у реку има доста сличности са Офелијиним утапањем (она плете венчиће од цвећа, пева песме о оцу који ће бити убијен и Паламону као забрањеној љубави). Међу овим песмама помиње се и једна о врби која нас асоцира на Дездемонину „лабудову песму“. Докторова анализа њеног лудила, прожета мотивима смрти и пакла, подсећа на речи доктора који посматра сомнабулизам леди Магбет (Delahoyde, 2013, стр. 138–139). Поред ове очигледне (само)цитатности и пермутације разноврсних текстова приликом креирања њеног лика, тамничарева кћи и њена љубавна ситуација служи као ехо мотивима у централном заплету.¹⁷ Она има слободу да искаже своје емоције и сексуални нагон само зато што припада нижем друштвеном слоју, али експлицитно то чини тек када није при чистој свести. Опсценост њеног говора у лудилу подсећа на Лира, Лирову Луду, као и на Офелију. Сељаци који припремају плес одмах у њој препознају лудацињу (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 62–63). Неконтролисана женска сексуалност се у ренесансном добу сматрала опасном и могла је довести до лудила. Офелијино понашање је, такође, клинички окарактерисано као

¹⁷ Флечер је творац подзаплета. Он се послужио шекспировским елементима, и то гомилањем изненађујућих преокрета и необичних ситуација ради сензационализма, што јесте основно обележје његове драматургије. Међутим, одабир ликова и ситуација није случајан, већ указује на значајне друштвене промене.

елизабетинска женска љубавна меланхолија или еротоманија (Drakakis, 1992, стр. 284). Само враћањем у токове патријархалног система, односно планом скованим од стране оца, просца и доктора, тамничарева ћерка се може спасити и излечити. Докторов рецепт за лечење еротоманије саобразан је ренесансном веровању да се женска хистерија може излечити сексуалним чином. Оно што смета модерном читаоцу и феминистичкој критици је то што је тамничарева ћерка у стању лудила уверена да је просац заправо Паламон и зато пристаје да крене са њим у постељу, што би се могло протумачити као напаствовање. Међутим, у тексту нема критике овог поступка и сцена има више комике него озбиљног осврта на женску чедност и индивидуалност. Отац на тренутак негодује због њене репутације, али убрзо пристаје на обману ћерке, у нади да ће јој помоћи.¹⁸ Тамничарева ћерка је у исто време жртва драмског еротског заплета и своје подсвести, сугерише Терамура. Њене емоције јесу усмерене ка испуњењу љубави у патријархалном смислу, али она је пример како „еротски занос може да уништи ове структуре у својој жељи да жртвује оца зарад Паламона и тако дискредитује једини именовани идентитет који има у драми, а то је тамничарева ћерка (Teramura, 2012, стр. 567–568).

Неконвенционално је за ренесансну драму да неименовани женски лик из подзаплета изговара четири монолога и притом буде сам на сцени. Трећи монолог, једини који је Шекспир написао, разликује се по мрачном и фаталистичком тону. У прва два доминира жеља тамничареве ћерке за Паламоном, у трећем њено призивање смрти, док је у четвртом јасно да је остала без разума (Bawcutt & Swaab, 2015, стр. 60–61).¹⁹ Поред неизвраћене љубави, до лудила је доводи и кривица због тога што је очев живот изложила опасности ослободивши Паламона из затвора (Herman, 1997, стр. 15). Брустер сматра да њен говор у лудилу има велики значај и „шта она говори и како говори је круцијално, заправо, да би се разумело место *Два племенита рођака* у свом времену и култури“ (Bruster, 1995, стр. 278). Као и Офелијине песме у лудилу и њено субверзивно понашање због којег Клаудије има потребу да мотри на њу, тамничарева ћерка својим неповезаним речима и песмама указује на друштвене промене и трансформацију јакобинске културе. Она користи морнарски жаргон при опису свог љубавног бродолома, али тиме открива и тежак живот морепловаца. Идеализујући своју љубав са Паламоном, она говори о слободном понашању двадесет девојака које је он морао да „обради“, јер „све их он узбуди

¹⁸ Будући да су жене третиране као „власништво мушкараца, силовање (у данашњем значењу) сматрало се као увреда нанета првенствено оцу или мужу“ (Kraishan, 2013, стр. 71). У драми отац даје дозволу да се ћерка препусти просцу, па се у том контексту њихов сексуални чин не може тумачити као силовање.

¹⁹ Од девет сцена у којима се тамничарева ћерка појављује, Шекспир је написао само две, и то у прози, а Флечер све остале, у стиху.

за час или два“ (Шекспир, 2011, стр. 1919). Кроз њене речи о лудацима и самоубицама критикује се религиозна осуда ових несрећника и њихово есхатолошко проклетство. У пакао она смешта и велможе и дворане „који имају девојке са децом“, као и горду племкињу и жену трговца (Шекспир, 2011, стр. 1922–1923). Ово је директна социјална критика припадника виших друштвених слојева и њихових грехова и не само да се тамничарева ћерка поистовећује са њима већ их смело смешта у исти паклени гротао као и себе. Како год да тумачимо њен ментални процес, Брустер у њеним речима види својеврсну драматизацију тока свести, из које избија комплексна субјективност и друштвена сатира, традиционално додељивана мушким лудима или циничним хорским фигурама (Bruster, 1995, стр. 281–290).

Закључак

Драма *Два њлемениџа рођака* почиње као комедија са припремом за венчање Тезеја и Хиполите, али добија другу димензију када се смрт испречи (Holdsworth, 2018, стр. 104–105). Она „комбинује добитак и губитак, венчање и сахрану, на крају као и на почетку“ (Taylor et al., 2016, стр. 3270). Иако се радња премешта из града у идеализовану атинску шуму да би се привела срећном крају, драма не пружа оптимистичан завршетак. Док је Чосер кроз три стотине стихова разложно и утешно указао на неминовност смрти и неопходност наставка живота и тиме причи дао веродостојан крај, драма кроз тридесет и пет стихова вештачки покушава да умањи трагичан тон. Таквом закључку недостаје много филозофске дубине и озбиљности које налазимо у *Вийезовој њричи* (Mowat & Werstine, 2016, стр. 251). Наиме, код Чосера имамо фигуру мудрог оца Егеја који се позива на Боетијеву филозофију утехе и тако умирује свог сина после Арситове трагичне смрти. Он је гласоговорник зрелости и рационалности зато што умањује трагичну судбину тумачењем смрти као стања које „сваки овоземаљски бол брише“ (Чосер, 1983, I, стр. 85). Бергрен сматра да и *Два њлемениџа рођака* испитује дилеме човека између младости и зрелости, али, како у драми нема мудрих старца који би помогли да се успостави баланс и ред, у њој нема смирености и узвишености у ишчекивању старости као у другим Шекспировим проблемским драмама (Berggren, 1984, стр. 3). За разлику од Бокачовог и Чосеровог Паламона, Шекспиров тражи и добија Арситове последње речи и ставља до знања да је Емилија добијена кроз губитак пријатеља: „Заиста, велику љубав не може да купи / Ништа сем губитка велике љубави“ (Шекспир, 2011, стр. 1934–1935). Стјуарт сугерише да се Чосерова прича о два витеза може сматрати срећном због конвенције жанра: један витез добија даму у витешком двобоју, а други умире несрећним случајем. После дугог и достојанственог периода жалости, дама је понуђена часном губитнику. Међутим, код Шекспира и Флечера витешки турнир доноси

смрт губитнику и готово да нема периода жалости (Stewart, 1999, стр. 67). Од смрти победника до венчања губитника пролази „дан-два“. Смрт једног витеза, која је код Чосера случајна, јер није важно који ће витез добити даму, овде постаје есенцијална за срећан крај другог витеза. Кодекси пријатељства и витешког понашања су само митови, чије мане драматичари приказују публици. Реалност је потпуно другачија: „да бисмо осигурали срећан крај, некада мора доћи до људских жртава“ (Stewart, 1999, стр. 70). Драма се завршава плановима за венчање, али је тон финалних стихова суморан као у трагедијама. На површину издијају скептицизам, мрачна страна љубави, изгубљено пријатељство, незаслужена смрт и друге теме које ову драму чине мрачнијом од Шекспирових последњих дела.

Пратећи интертекстуалне везе трагикомедије *Два њлеменића рођака* са Чосеровом *Витезовом њричом*, увидели смо да је исти тематски оквир добио другачије значење у новом тексту и контексту. Чосерова прича послужила је као прототекст драматичарима да креирају ново огледало јакобинском друштву и својом визијом створе метатекст. Заплет приказује лажну и искривљену слику витештва, пријатељства и љубави аристократском слоју који је још веровао у старе идеале, док оригинални подзаплет осликава нову грађанску реалност са тамничаревом њерком, која пркоси патријархалном систему. Без обзира на чињеницу да није сва саткана од врхунских поетских, драмских и естетичких вредности, због чега се махом оптужује Флечер, ова трагикомедија доприноси бољем разумевању промена у јакобинском друштву, култури и позоришту. Будући да је последња драма коју је Шекспир оставио свету и да је последњи чин његових мисли дело, послужићемо се Тезејевим завршним речима да „Никад срећа још / Лукавију игру заиграла није“ (Шекспир, 2011, стр. 1935) када је драму *Два њлеменића рођака* неправедно изоставила из канона највећег светског драматичара и тиме ограничила њено литерарно, позоришно и трансмедиијално постојање.

Литературу

- Живковић, Д. (2010). Појам интеркултуралности. *Наслеђе*, 16, 267–287. Преузето са: <http://www.nasledje.kg.ac.rs/index.php/nasledje/article/view/315/304>
- Лешић, З. (2010). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. (1979). *Речник ѡрчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Топаловић, В. и Мрђеновић, Д. (уред. и прир.). (2011). *Сабрана дела: Вилијам Шекспир*. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио.
- Чосер. Џ. (1983). *Канѡнерберѡјске ѡриче I*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Шекспир, В. (2011). *Два ѡлеменића рођака* (превели: Љубица Бауер и Душан Михаиловић). У: В. Топаловић и Д. Мрђеновић (ур. и прир.), *Сабрана дела* (1885–1935). Београд: Завод за уџбенике – Досије студио.

- Bawcutt, N. W. & Swaab, P. (Eds.). (2015). *The Two Noble Kinsmen*. UK: Penguin Books.
- Berggren, P. S. (1984). "For What We Lack, / We Laugh": Incompletion and "The Two Noble Kinsmen". *Modern Language Studies*, 14(4), 3–17.
- Boccaccio, G. (2002). *Theseid of the Nuptials of Emilia*. New York: P. Lang.
- Bruster, D. (1995). The Jailer's Daughter and the Politics of Madwomen's Language. *Shakespeare Quarterly*, 46(3), 277–300.
- Burzyńska, A. i Markowski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Delahoyde, M. (2013). Edward de Vere and "The Two Noble Kinsmen". *THE OXFORDIAN*, XV, 117–148.
- Drakakis, J. (ed.). (1992). *Shakespearean Tragedy*. New York, London: Routledge.
- Gates, J. E. (2022). Fun with Palamon and Arcite: Rationale and Strategies for Teaching "The Two Noble Kinsmen" as the Culmination of the Shakespearean Canon. In: J. E. Gates (Ed.), *Presentations, Proceedings and Performances from PCAS/ACAS Conference "Popular/American Culture of the South" (September 29) (1–17)*. Jacksonville, FL: Jacksonville State University.
- Graham, A. (2006). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- Herman, P. C. (1997). "Is This Winning?": Prince Henry's Death and the Problem of Chivalry in "The Two Noble Kinsmen". *South Atlantic Review*, 62(1), 1–31.
- Holdsworth, R. (2018). Anti-Comedy in "The Two Noble Kinsmen". *Memoria di Shakespeare, A Journal of Shakespearean Studies*, 5, 103–117.
- Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kraishan, M. R. (2013). Sex and the (Hetero) Erotic in Chaucer's *Canterbury Tales* and *Troilus and Criseyde* [Unpublished PhD Thesis]. School of English, Bangor University, Bangor.
- Kristeva, J. (1980). Word, Dialogue, and Novel. In: L. Z. Roudiez, T. Gora, A. Jardine (Eds.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (64–91). New York: Columbia University Press.
- Lahman, R. (2009). Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma. *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja* (sa nemačkog prevela Ana Kiš), 458, 103–111.
- Mowat, B. A. & Werstine, P. (Eds.). (2016). *The Two Noble Kinsmen*. New York: Simon and Schuster Paperback.
- Potter, L. (Ed.). (2015). *The Two Noble Kinsmen*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Shaughnessy, R. (2011). *The Routledge Guide to William Shakespeare*. London and New York: Routledge.
- Stewart, A. (1999). 'Near akin': The Trials of Friendship in The Two Noble Kinsmen. In: J. Richards & J. Knowles (Eds.), *Shakespeare's Late Plays: New Readings* (57–72). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Taylor, G., Jowett, J., Bourus, T., Egan, G. (Eds.). (2016). *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works. Modern Critical Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Teramura, M. (2012). The Anxiety of Auctoritas: Chaucer and The Two Noble Kinsmen. *Shakespeare Quarterly*, 63(4), 544–576.
- Wood, M. (2005). *In Search of Shakespeare*. London: BBC Books.

Ana M. ANDREJEVIĆ

Snežana M. ZEČEVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica

Faculty of Philosophy

Department of English Language and Literature

Intertextuality in *The Two Noble Kinsmen*

Summary

The central plot of Fletcher and Shakespeare's play *The Two Noble Kinsmen* derives from Chaucer's *The Knight's Tale*, so it could be interpreted through the theory of intertextuality and transtextuality. The prototext of these literary works is identical, but it has been modified over the centuries. It has changed from a mythological story into a universal symbol of love, friendship, authority, honor, and death. Apart from the permutation of texts by different authors, *The Two Noble Kinsmen* is also a curious collection of Shakespeare's earlier works, despite the frequent contestation of his contribution to this play. Such self-citation is an interesting phenomenon, especially if we consider the fact that this play is Shakespeare's last work and not *The Tempest*, as traditionally stated in literary histories. Therefore, this paper aims to determine the similarities and differences between Chaucer's famous story and Fletcher and Shakespeare's play, to point out the degree of intertextuality in it, and to highlight the original dramatic episodes and characters, their function, meaning, and significance. With the assumption that Fletcher and Shakespeare intentionally and purposefully chose the mode of adaptation and transformation of the famous Chaucer's text, the obtained results indicate that certain elements were modified due to the requirements of the dramatic form and its theatrical function, but also for commercial and socio-political reasons. The transposition of the well-known ancient story into Renaissance England, with new episodes and characters in the subplot, offers a different and somewhat subversive picture of conventional social norms and relations.

Keywords: *The Knight's Tale*; *The Two Noble Kinsmen*; Shakespeare; Chaucer; intertextuality; transtextuality.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторско-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).