



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

СУКОБ ПОЛИТИЧКОГ И ЛИЧНОГ У ШЕКСПИРОВИМ ИСТОРИЈСКИМ ДРАМАМА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:
Проф. др Владислава Гордић Петковић

Кандидат:
мр Милена Костић

Нови Сад, 2013. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	mr. Milena Kostić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr. Vladislava Gordić Petković, redovni profesor Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
Naslov rada: NR	Sukob političkog i ličnog u Šekspirovim istorijskim dramama
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2013.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2, Filozofski fakultet, 21000 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	10 poglavlja / 294 stranica/ 180 referenci
--------------------------	--

Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Renesansna engleska književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Vilijam Šekspir, istorijske drame, lično/političko, renesansna engleska književnost, humanistička kritika, novi istorizam, prezentizam
UDK	
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Doktorska teza <i>Sukob političkog i ličnog u Šekspirovim istorijskim dramama</i> zamišljena je kao kritička analiza istorijskog opusa najpoznatijeg engleskog renesansnog dramskog pisca, Vilijama Šekspira. Okosnicu rada predstavlja tumačenje sukoba između političke i lične sfere engleskih vladara, sa posebnim akcentom na razrešenje dileme izbora između javne dužnosti i ličnih moralnih načela. Zbog davanja prioriteta vlastoljubivim makijavelističkim ambicijama nad unutrašnjim glasom savesti, kod većine vladara iz Šekspirovih istorijskih drama dolaze do izražaja tragične posledice „disocijacije senzibiliteta” (Eliot, 1921: 64,66).</p> <p>Budući da je uzdizanje političkih obaveza nad ličnim htenjima proces koji se lako uočava i u savremenim političkim dešavanjima, naročito u obliku nametnutog izbora između legalizma i moralnosti, u radu su ilustrovane značajne ideje humanističkih teoretičara iz XX veka koji su se bavili problematikom ove podvojenosti (Lavis, Fraj, Kantorovic, Rubinštajn, Elijade, Adorno, Horkhajmer, Bauman, Todorov, Hamvaš, Zin, Tejlor, itd.). Njihovi savremeni uvidi su tokom istraživanja kombinovani sa humanističkom filozofskom i etičkom tradicijom u delima Pitagore, Fičina, Mirandole, Bruna, Mora, Montenja. Renesansni glasnogovornik ove humanističke tradicije bio je upravo Šekspir, te smo kroz hronološki pristup interpretacije njegovih istorijskih drama</p>

	<p>(<i>Prvi, Drugi i Treći deo Henrija VI, Ričard III, Kralj Džon, Ričard II, Prvi i Drugi deo Henrija IV, Henri V i Henri VIII</i>) razotkrivali umetničku kritiku dominantne tjudorske ideologije i težnju za njenim podrivanjem. Stoga je mišljenje novoistoričara, naročito njihovog rodonačelnika, Stivena Grinblata, da društvene institucije u potpunosti oblikuju, ograničavaju i kontrolišu ponašanje pojedinaca, te svaki pokušaj podrivanja sistema osuđuju na neuspeh, u velikoj meri kritikovano u radu.</p> <p>Konačno, u radu se navodi da su važnost „istorijskog čula” (Eliot, 1963: 34), koncepta koji naglašava neraskidivu povezanost između prošlosti i sadašnjosti, zarad uspostavljanja drugačije, oplemenjenije vizije budućnosti, u Šekspirovim istorijskim dramama nakon humanista iz druge polovine XX veka, prepoznali i prezentisti na početku XXI veka, naročito njihovi predstavnici Hju Grejdi i Terens Hoks, koji neumorno ističu, poput Jana Kota, da je Šekspir naš savremenik.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	20.5. 2011.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD Thesis
Author: AU	Milena Kostić, M.A.
Mentor: MN	Vladislava Gordić Petković, PhD
Title: TI	Political vs Personal in Shakespeare's History Plays
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English/ Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2013
Publisher: PU	Author's re-print
Publication place: PP	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2, Filozofski fakultet, Novi Sad

Physical description: PD	10 chapters/294 pages/180 references
Scientific field SF	Study of literature
Scientific discipline SD	Renaissance English literature
Subject, Key words SKW	William Shakespeare, history plays, personal/political, public/private, Renaissance English literature, humanist criticism, new historicism, presentism
UC	
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	<p>Doctoral thesis <i>Political vs Personal in Shakespeare's History Plays</i> represents a critical analysis of the history plays written by the most famous English Renaissance playwright, William Shakespeare. The thesis focuses on the interpretation of the conflict between the political and personal sphere of the English rulers, with a special emphasis on the resolution of the dilemma between public duty and private moral principles. Due to prioritizing Machiavellian power-craving aspirations over the inner voice of conscience, the majority of Shakespeare's rulers from the history plays suffers from the tragic "dissociation of sensibility" (Eliot, 1921: 64, 66).</p> <p>Since the process of giving priority to public obligations instead to private inclinations is easily detected in the contemporary political scene, especially in the form of the imposed choice between legalism and morality, valuable ideas of the 20th century humanist critics (Leavis, Frye, Kantorowicz, Rubenstein, Eliade, Adorno, Horkheimer, Bauman, Todorov, Hamvas, Zinn, Taylor, etc.) are illustrated and problematized in the dissertation. During the research, their contemporary insights have been combined with the humanist philosophical and ethic tradition in the works of Pitagora, Ficino, Mirandola, Bruno, More, Montaigne. The Renaissance spokesperson of this humanist</p>

	<p>tradition was Shakespeare; through the chronological approach to the interpretation of his history plays (<i>Henry VI, I, II and III Part, Richard III, King John, Richard II, Henry IV, I and II Part, Henry V and Henry VIII</i>), the thesis aims at revealing the author's criticism of the dominant Tudor ideology and necessity for its subversion. Thus, the attitude presented by the representatives of the new historicist critical school, particularly Stephen Greenblatt, that the renaissance social institutions shaped, restricted and controlled an individual's conduct, whereby every attempt at subverting the dominant system was doomed to failure, is strongly criticized.</p> <p>Finally, the importance of "the historical sense" (Eliot, 1963: 34), the concept relying on the permanent bond between the past and present, for the sake of creating a more humane future, has been recognized in Shakespeare's history plays, apart from the already mentioned 20th century humanist thinkers, also by the presentist critics at the beginning of the 21st century, particularly Hughes Grady and Terence Hawkes, who tirelessly claim, like Jan Kott before them, that Shakespeare is our contemporary.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	May 20, 2011
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

SADRŽAJ:

APSTRAKT.....	11
ABSTRACT.....	13
1. UVODNE NAPOMENE.....	15
1.1. AKTUELNOST RENESANSNIH TEKOVINA	15
1.2. RENESANSNE KONCEPCIJE ČOVEKA: OSNOVNI UVIDI U DIHOTOMIJU POLITIČKO / LIČNO.....	33
1.3. TEORIJSKI REFERENTNI OKVIR: POLAZNE HIPOTEZE.....	44
2. (ZLO)UPOTREBE ISTORIJE.....	51
2.1. RENESANSNE IDEJE O ISTORIJI.....	51
2.2. ŠEKSPIROVE ISTORIJSKE DRAME: IZVORI I KONVENCIJE ŽANRA.....	55
2.3. KRATAK ISTORIJSKI OSVRT.....	62
3. TRILOGIJA <i>HENRI VI</i> : „KRUNA OD PAPIRA”	68
3.1. PRVI DEO <i>HENRIJA VI</i> : „SLAVA JE KAO KRUG NA VODI, KOJI/ SVE VEĆI BIVA, DOK SE NE PROŠIRI/TOLIKO DA SE PRETVORI U NIŠTA”.....	68
3.2. DRUGI DEO <i>HENRIJA VI</i> : „VRLINA OD NEZDRAVOG SE RUŠI ČASTOLJUBLJA”	74
3.3. TREĆI DEO <i>HENRIJA VI</i> : „SRCE TIGRA ISPOD ŽENSKE KOŽE” I „NEUOBLIČENA NAKAZNA GRUDVA”	83
4. <i>RIČARD III</i> : „ODLUČIO SAM DA BUDEM ZLIKOVAC/ DA MRZIM TAŠTI PROVOD DOBA TOG”.....	98
4.1. MANIPULATOR, GLUMAC, ZLOČINAC: „KAD SE NAOBLAČI, MUDRI LJUDI OBLAČE KAPUTE”	98
4.2. FIZIČKA I MORALNA DEGRADACIJA RIČARDA III: „SAVEST NAM JE MOĆ ORUŽJA NAŠEG/ A ZAKON NAŠ MAČ”.....	106

4.3. ZLOČIN I KAZNA: „CRV SAVESTI NEK TI DUŠU GRIZE VAZDA" JER „KRVAV SI, KRVAV TI BIĆE I KRAJ SAM/ KO ŽIVOT I SMRT ĆE TVOJA BITI SRAM".....	122
5. <i>KRALJ DŽON</i> : „KAD ENGLJESKA SAMO BUDE VERNA SEBI".....	131
5.1. FORMALNE I TEMATSKJE NEDOSLEDNOSTI <i>KRALJA DŽONA</i> : „GUBIM SVOJ PUT / U OPASNOSTIMA I TRNJU SVETA TOG".....	131
5.2. NEUGLAĐENA, NEPREFINJENA, SIROVA ISTINA: „TO GOLICAVO / KORISTOLJUBLJE JE PODSTREKAČ SVETA".....	137
5.3. DUHOVNA KORUMPIRANOST I ŽENSKA PASIVNOST: „POGREŠNU NAMERU/POPRAVLJAŠ NAJBOLJE KADA SE O NJU OGREŠIŠ".....	143
6. <i>RIČARD II</i> : „BISER TAJ, SREBRNIM MOREM UOKVIREN../TO BLAGOSLOVENO MESTO/TA ZEMLJA, DRŽAVA ENGLJESKA".....	152
6.1. <i>DVA TELA KRALJA</i> : „KAO I VI, ŽIVIM OD HLEBA, OSEĆAM GLAD I ŽEĐ/ ZNAM ZA TUGU, TRAJIM SEBI PRIJATELJE".....	152
6.2. BOŽANSKO PRAVO VLADARA /SVETOVNI IDEAL POLITIČKIH VEŠTINA: „ZA IME BOGA, SEDIMO, PRIČAJMO/ŽALOSNE PRIČE O SMRTI KRALJEVA".....	162
6.3. KONAČNO ODBACIVANJE „LASKAVOG OGLEDALA": „U SKLADU MOJE DRŽAVE S VREMENOM /KVAR PRAVILNOG RITMA NISAM OSEĆAO".....	173
7. <i>HENRI IV</i> , I I II DEO: „NEKO VREME POVLADIVAĆU/ TOJ PLAHOJ ĆUDI VAŠEG LENSTVOVANJA", ALI „ODSADA ĆU BITI VIŠE ONO ŠTO SAM/ MOĆNI KRALJ, STRAŠAN".....	183
7.1 PRVI DEO <i>HENRIJA IV</i> : „ŽIG RAZVRATA I SRAMA" NA „PRESTOLONASLEDNIČKOJ SENCÍ".....	183
7.2. SUKOB KRITIČKIH INTERPRETACIJA: ARHETIP ŽIVOTA, GOSPODAR BEZAKONJA, ĐAVOLSKI POROČNI IZASLANIK, MATERIJALNI TELESNI PRINCIP, SUBVERZIVNI ELEMENT U POKUŠAJU ILI ...?.....	195
7.3. DRUGI DEO <i>HENRIJA IV</i> : „NE MISLI DA SAM ONO ŠTO SAM NEKAD BIO", STOGA „ODSAD MANJE SALA, PRISTOJNOSTI VIŠE".....	205

8. HENRI V: „NEKOLICINA NAS, KOJI SMO SREĆNO / NA OVOM MESTU ZDRUŽENI KO BRAĆA".....	214
8.1. REFORMISANI KRALJ: „JAGODA POD KOPRIVOM RASTE, A NAJBOLJI PLOD / RAZVIJA SE I ZRI U SUSEDSTVU BILJA/ NIŽE VRSTE".....	214
8.2. KRALJ, RATNIK, SVETAC: „KAPIJE MILOSTI BIĆE ZATVORENE/ I OSTRVLJENI RATNIK, SUROV, TVRD/ KRSTARIĆE SVUDA SA SAVEŠĆU/ RAZJAPLJENOM KAO PAKAO".....	223
8.3. VLADAJUĆA IDEOLOGIJA NA DELU: „NJEGOVO OKO, DAREŽLJIVO KAO I / SUNCE, ZRAČI SVAKOME, TE HLADAN/ STRAH KRAVI".....	229
9. HENRI VIII: „DUG OPROŠTAJ SA VELIČINOM SVEKOLIKOM”.....	240
9.1. NEPRIKOSNOVENOST HIROVITE NEPREDVIDIVOSTI VLADARA: „ZA MOJU SMRT NE KRIVIM ZAKON; ON TEK/ PRAVDU IZREČE NAKON ISKAZA SVEDOKA”.....	240
9.2. TJUDORSKO „ZLATNO DOBA": „ISTINA ĆE BITI NJENA DADILJA.../ BLAGOSILJAĆE JE NJEN ROD SVEKOLIK.../ NEPRIJATELJI DRHTAĆE KAO U OLUJI KLASJE".....	253
10. ZAKLJUČAK.....	262
LITERATURA.....	276

SUKOB POLITIČKOG I LIČNOG U ŠEKSPIROVIM ISTORIJSKIM DRAMAMA

APSTRAKT: Doktorska teza *Sukob političkog i ličnog u Šekspirovim istorijskim dramama* zamišljena je kao kritička analiza istorijskog opusa najpoznatijeg engleskog renesansnog dramskog pisca, Vilijama Šekspira. Okosnicu rada predstavlja tumačenje sukoba između političke i lične sfere engleskih vladara, sa posebnim akcentom na razrešenje dileme izbora između javne dužnosti i ličnih moralnih načela. Zbog davanja prioriteta vlastoljubivim makijavelističkim ambicijama nad unutrašnjim glasom savesti, kod većine vladara iz Šekspirovih istorijskih drama dolaze do izražaja tragične posledice „disocijacije senzibiliteta” (Eliot, 1921: 64,66).

Budući da je uzdizanje političkih obaveza nad ličnim htenjima proces koji se lako uočava i u savremenim političkim dešavanjima, naročito u obliku nametnutog izbora između legalizma i moralnosti, u radu su ilustrovane značajne ideje humanističkih teoretičara iz XX veka koji su se bavili problematikom ove podvojenosti (Livis, Fraj, Kantorovic, Rubinštajn, Elijade, Adorno, Horkhajmer, Bauman, Todorov, Hamvaš, Zin, Tejlor, itd.). Njihovi savremeni uvidi su tokom istraživanja kombinovani sa humanističkom filozofskom i etičkom tradicijom u delima Pitagore, Fičina, Mirandole, Bruna, Mora, Montenja. Renesansni glasnogovornik ove humanističke tradicije bio je upravo Šekspir, te smo kroz hronološki pristup interpretacije njegovih istorijskih drama (*Prvi, Drugi i Treći deo Henrija VI, Ričard III, Kralj Džon, Ričard II, Prvi i Drugi deo Henrija IV, Henri V i Henri VIII*) razotkrivali umetničku kritiku dominantne tudorske ideologije i težnju za njenim podrivanjem. Stoga je mišljenje novoistoričara, naročito njihovog rodonačelnika, Stivena Grinblata, da društvene institucije u potpunosti oblikuju, ograničavaju i kontrolišu ponašanje pojedinaca, te svaki pokušaj podrivanja sistema osuđuju na neuspeh, u velikoj meri kritikovano u radu.

Konačno, u radu se navodi da su važnost „istorijskog čula” (Eliot, 1963: 34), koncepta koji naglašava neraskidivu povezanost između prošlosti i sadašnjosti, zarad uspostavljanja drugačije, oplemenjenije vizije budućnosti, u Šekspirovim istorijskim dramama nakon humanista iz druge polovine XX veka, prepoznali i prezentisti na

početku XXI veka, naročito njihovi predstavnici Hju Grejdi i Terens Hoks, koji neumorno ističu, poput Jana Kota, da je Šekspir naš savremenik.

KLJUČNE REČI: Vilijam Šekspir, istorijske drame, lično/privatno, renesansna engleska književnost, humanistička kritika, novi istorizam, prezentizam.

POLITICAL VS PERSONAL IN SHAKESPEARE'S HISTORY PLAYS

ABSTRACT: Doctoral thesis *Political vs Personal in Shakespeare's History Plays* represents a critical analysis of the history plays written by the most famous English Renaissance playwright, William Shakespeare. The thesis focuses on the interpretation of the conflict between the political and personal sphere of the English rulers, with a special emphasis on the resolution of the dilemma between public duty and private moral principles. Due to prioritizing Machiavellian power-craving aspirations over the inner voice of conscience, the majority of Shakespeare's rulers from the history plays suffers from the tragic "dissociation of sensibility" (Eliot, 1921: 64, 66).

Since the process of giving priority to public obligations instead to private inclinations is easily detected in the contemporary political scene, especially in the form of the imposed choice between legalism and morality, valuable ideas of the 20th century humanist critics (Leavis, Frye, Kantorowicz, Rubenstein, Eliade, Adorno, Horkheimer, Bauman, Todorov, Hamvas, Zinn, Taylor, etc.) are illustrated and problematized in the dissertation. During the research, their contemporary insights have been combined with the humanist philosophical and ethic tradition in the works of Pitagora, Ficino, Mirandola, Bruno, More, Montaigne. The Renaissance spokesperson of this humanist tradition was Shakespeare; through the chronological approach to the interpretation of his history plays (*Henry VI, I, II and III Part, Richard III, King John, Richard II, Henry IV, I and II Part, Henry V and Henry VIII*), the thesis aims at revealing the author's criticism of the dominant Tudor ideology and necessity for its subversion. Thus, the attitude presented by the representatives of the new historicist critical school, particularly Stephen Greenblatt, that the renaissance social institutions shaped, restricted and controlled an individual's conduct, whereby every attempt at subverting the dominant system was doomed to failure, is strongly criticized.

Finally, the importance of "the historical sense" (Eliot, 1963: 34), the concept relying on the permanent bond between the past and present, for the sake of creating a more humane future, has been recognized in Shakespeare's history plays, apart from the already mentioned 20th century humanist thinkers, also by the presentist critics at the

beginning of the 21st century, particularly Hughes Grady and Terence Hawkes, who tirelessly claim, like Jan Kott before them, that Shakespeare is our contemporary.

KEY WORDS: William Shakespeare, history plays, personal/political, private/public, Renaissance English literature, humanist criticism, new historicism, presentism.

1.UVODNE NAPOMENE

1.1. AKTUELNOST RENESANSNIH TEKOVINA

Jedan od najistaknutijih teoretičara književnosti XX veka, Nortrop Fraj, u studiji *Kritičan put* (1971), ističe da se civilizacijski napredak zasniva na obrascu o dijalektičkoj prirodi mita. Naime, Fraj uočava da svaka istorijska epoha počinje propagiranjem mita o revolucionarnoj viziji slobode pojedinca, da bi, paradoksalno, u svom institucionalizovanom obliku završio kao totalitarna dogma, što neizostavno utiče na ponovno stvaranje novog mita zasnovanog na težnji ka idealizovanoj slobodi pojedinca (Frye, 1973: 131-132). Ova ideja je od suštinske važnosti za raspravu o sukobu između ličnih ubeđenja i opšte prihvaćenih društvenih normi u renesansnom periodu, koji se generalno i smatra početkom modernog doba.

Odbacivši srednjovekovne stege, renesansni čovek, oličen u tragičnim vladarima iz Šekspirovog opusa istorijskih drama, umesto u stvaralačke svrhe, upotrebljava novostečenu slobodu za ostvarivanje destruktivnih ciljeva – za sticanje vojne, političke i ekonomske moći. Arogantne aspiracije Šekspirovih vladara, sagledane iz istorijske perspektive, daju konkretnu dimenziju Frajovom opštem paradoksu, zato što ukazuju na uzročno-posledičnu vezu između navedenih zloupotreba slobode na pragu modernog doba i zloupotreba slobode koje karakterišu savremeno društvo – „vojno porobljavanje, političku represiju i ekonomsku eksploataciju” (v. Petrović, 2000: 110).

Jedan od Frajovih istomišljenika, Entoni Berdžis, takođe se bavio pitanjem zloupotrebe koncepta slobode, ali se, za razliku od Fraja, posebno posvetio izučavanju renesansnog perioda. U skladu sa Frajovom idejom, Entoni Berdžis u svojoj studiji o Šekspiru (1970) postavlja pitanje – čemu služi ova novostečena sloboda? – i citira T.S. Eliota koji kaže da je „ova nova filozofija u isto vreme uzdigla čoveka na herojski nivo

koji do tada nije viđen u književnosti, ali isto tako ga i pretvorila u obično ingeniozno čudovište bez duše'' (Burgess, 1970: 104).¹

Ovaj Eliotov stav najbolje pojašnjava Mirandolina parabola o postanku živih bića iz XV veka. Piko dela Mirandola će ostati zapamćen po incidentu sa zvaničnom katoličkom crkvom tokom 1486. godine, koja je njegovih devet stotina teza koje su se bavile pitanjima religije, filozofije i magije protumačila kao očigledan i nedvosmislen vid jeresi, što je samo ojačalo njegovu reputaciju junaka slobodoumnog modernog doba. Mirandolina renesansna vizija zasnivala se na ideji humanističkog sinkretizma, tj. jedinstvenog intelektualnog modela koji obuhvata sve naučne uvide platonizma, neoplatonizma, aristotelijanizma, hermetizma i kabale, a sve sa ciljem veličanja renesansnog koncepta čoveka, konačno slobodnog posle perioda srednjovekovne religiozne represije da iskoristi svoju volju i intelekt radi zauzimanja najistaknutije pozicije na evolucionoj lestvici, koja mu s pravom pripada, u šta je Mirandola najiskrenije verovao.

U *Besedi o dostojanstvu čoveka* (1486), koja se danas smatra manifestom renesansnog humanizma, a koja je u Mirandolino vreme poslužila kao predgovor ranije pomenutim tezama, dominira vera u kreativne potencijale čoveka. Bog stvara sva živa bića po određenim arhetipovima. Kada je reč o čoveku, Bog shvata da mu je nestalo modela po kojima će njega stvoriti, iz čega proizlazi zaključak da, za razliku od ostalih živih bića, čovek ima potpunu slobodu da sam sebe stvara (v. *On the Dignity of Man* u Davies, 1997: 95-96). Međutim, iako se Mirandola danas smatra jednim od najvatrenijih glasnogovornika optimizma renesanse, u ovoj paraboli on zapravo upozorava da čovek ima odgovornost da tu novostečenu slobodu iskoristi na pravi način. Drugim rečima, Mirandola upozorava da se ova sloboda može iskoristiti na dva načina: čovek može da postane poput Boga, ali takođe može da degradira u životinju (v. Davies, 1997: 95-96). Ovo upozorenje, često zanemarivano u talasu optimističke liberalne filozofije renesanse, snažno je dramatisovano u Šekspirovim tragedijama i istorijskim dramama.

¹ "This new philosophy seems to raise man to a heroic level never before seen..., but actually reduces him to a status of a monster with great ingenuity but no soul." (Burgess, 1970: 104) (U daljem tekstu rada, sve navode za koje je u fusnoti dat tekst originala, sa engleskog je prevela M.K.)

Štaviše, Mirandolino upozorenje je poslužilo kao inspiracija za jedan od najcitiranih odlomaka iz Šekspirovog *Hamleta*:

Ja sam odskora (ne znam ni sam zašto!) izgubio svu svoju veselost, zapustio sve svoje navike, i, uistinu, moje raspoloženje je tako žalosno, da mi ova divna građevina, zemlja, liči na kakav pust morski greben; ovo sjajno nebo, vazduh i, - pogledajte, - taj lepi, plemeniti i nad nama raskriljeni svod, taj veličanstveni krov ukrašen zlatnom vatrom, - ah, sve mi to liči na ružno, kužno smetlište isparenja! Kakvo je to remek-delo čovek! Kako je plemenit umom! Kako neograničen po sposobnostima! Kako je u obliku i pokretu skladan i celishodan! Kako je izrazom sličan anđelu! Kako po razumu naliči na boga – ukras sveta, uzor svega života! – Pa ipak šta je za mene ta kvintesencija prašine? (II, i, 309-317)²

Odlomku u kome se reflektuje Mirandolina glorifikacija čoveka kao božanskog stvora ironično je suprostavljen prikaz sterilnosti, truleži i korupcije na dvoru u Elsinoru koje predstavljaju odraz Hamletovog istinskog razočarenja i gađenja. Svedoci smo činjenice da je Šekspirov *Hamlet* pogodan za najrazličitija tumačenja, a svakako je jedna od legitimnih interpretacija ona u kojoj se ova drama tumači kao indirektni Šekspirov odgovor *Dvoranin* (1528) Baldasarea Kastiljonea. Dvor, kako tvrdi Kastiljone, predstavlja svetovni centar kultivacije istinski učenih i vaspitanih pojedinaca. U potpunosti nesvestan ironije ove izjave, Kastiljone slavi poseban način ponašanja koji naziva *sprezzatura* – lakoću i spontanost s predumišljajem – kao najbitniju osobinu idealnog dvoranina iz XV veka.

Sam Kastiljone opisuje ovaj termin kao „određenu vrstu nemarnosti, koji prikriva političke mahinacije i čini da sve što neko radi ili kaže izgleda kao da je bez napora i promišljanja” (v. Castiglione, 1953: xiv-xviii).³ Ovakav vid poželjnog ponašanja na renesansnom dvoru karakteriše odsustvo ispoljavanja emocija i ličnih stavova, što je koncept veoma blizak kodeksu ponašanja u okrutnim političkim igrama moći, te ne čudi činjenica da je ovaj termin vremenom ušao u široku upotrebu, čiju važnost dokazuje i prevod u *Savremenom oxfordskom rečniku engleskih reči i izraza*, gde se *sprezzatura*

² Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963.

³ “a certain nonchalance, so as to conceal all art and make whatever one does or says appear to be without effort and almost without any thought about it” (v. Castiglione, 1953: xiv-xviii).

prevodi kao „strategija odnegovanog nemara.”⁴ Za razliku od Kastiljonea, Šekspira je više interesovala stvarnost nego njen privid. Možda jedna od najupečatljivijih scena u kojoj dolazi do izražaja ideja da je Šekspir zainteresovan za oslikavanje ogoljene stvarnosti za razliku od njenog imaginarnog privida jeste baš u *Hamletu*, u kojoj danski kraljević naglašava ideju da crnina koju nosi zbog očeve smrti odražava njegovo realno i iskreno emotivno stanje žalosti, dok dvorani iz Elsinora, uključujući i majku Gertrudu, zapravo samo licemerno poštuju društvene konvencije oplakivanja preminulog:

Izgleda, gospo? Ne, nego baš jeste.

Ja ne znam šta to znači „izgleda”.

Ne prikazuju me, dobra majko, verno

Ni moj ogrtač crni, niti ova

Uobičajena svečana crnina,

Ni stegnutog daha vetrovit uzdisaj,

Ne, - nit u oku potoci od suza,

Niti utučen izgled lica mog

Sa svima načinima, oblicima tuge.

To sve, doista, samo izgleda,

Jer sve bi se to moglo glumiti.

Al u meni je nešto izvan glume;

Sve ovo je samo ruho, oprema tuge. (I, ii, 80 – 92)

Na primeru mladog idealiste Hamleta uočavamo da se formalnim pridržavanjem tradicionalnih običaja maskira stanje sveopšte moralne posrnulosti: na dvoru u Elsinoru dominiraju igre moći i ubilačke intrige koje zapravo skrivaju proračunate i cinične strategije opstanka, kao i tragičnu izdaju privatne sfere pojedinca zarad opšteg političkog cilja koje uglavnom vodi u neku vrstu ludila i, konačno, u smrt. U *Hamletu* Šekspir opisuje destruktivne političke procese pomoću kojih se vrši pritisak na svakog podređenog pojedinca da od sebe i od svoje privatnosti odustane, te autor kroz lik danskog kraljevića zastupa stav o nužnosti otpora koji se takvim nehumanim kulturnim činovima može (i po svaku cenu mora) pružiti.

⁴ "studied carelessness", Oxford English Dictionary

Daleko od toga da su kultivisali nezavisne i samosvesne pojedince, kako Šekspir ističe u *Hamletu*, renesansni dvorovi su stvarali bezobzirne tiranine i nemoralne licemere koji su gušili svaki pojedinačni pokušaj poštovanja ličnog integriteta. Ovi dvorani su, dakle, predstavljali novi vid institucionalizovanog sistema, koji je, kako tvrdi Stiven Grinblat, rodonačelnik novog istorizma, onemogućavao bilo kakav vid autonomije u procesu samooblikovanja u XV i XVI veku. Kada diskutuje o promenama u intelektualnim, društvenim i psihološkim strukturama koje utiču na stvaranje identiteta u ovom periodu, Grinblat kaže sledeće:

Ako kažemo da je izvršnoj moći volje posvećena veća pažnja, takođe moramo da priznamo da je izložena neprekidnim i nemilosrdnim napadima; ako kažemo da postoji novi vid društvene mobilnosti, moramo da priznamo da i država i porodica imaju tu moć da određuju kretanje u društvu; ako tvrdimo da postoji povećana svest o postojanju alternativnih modela društvene, teološke i psihološke organizacije, takođe moramo da naglasimo da postoji i nova posvećenost kontrolisanju tih modela i, konačno, njihovom uništavanju (Greenblatt, 1980: 1-2).⁵

Grinblat je samo jedan od savremenih teoretičara koji je mišljenja da je humanistički projekat koji počiva na snu o nesputanoj slobodi pojedinca paradoksalno doveo do zloupotrebe tog koncepta. Američki teolog Ričard Rubinštajn u svojoj studiji *Lukavstvo istorije* (1975) uočava u istoriji Zapada impuls ka totalnoj dominaciji. Rubinštajn reinterpretira značenje Aušvica, ne kao aberaciju, nego kao deo kontinuiranog ropstva koji je vekovima deo zapadne civilizacije. Do aktiviranja ovog virusa u cirkulaciji zapadnjačke krvi, kako Rubinštajn slikovito naziva ovaj proces, došlo je u periodu renesanse, a njegove posledice – izdaja sopstvenog integriteta, porobljavanje ili uništavanje Drugog zarad navodnog opšteg dobra - dominantne su u savremenom društvu.

⁵ “If we say that there is a new stress on the executive power of the will, we must say that there is the most sustained and relentless assault upon the will; if we say that there is a new social mobility, we must say that there is a new assertion of power by both state and family to determine all movement within the society; if we say that there is a heightened awareness of the existence of alternative modes of social, theological and psychological organization, we must say that there is a new dedication to the imposition of control upon those modes and ultimately to the destruction of alternatives” (Greenblatt, 1980: 1-2).

Te iste procese, koji su inicirani u renesansi, a čija se kulminacija ostvaruje u birokratskom totalitarizmu XX veka, Rubinštajn definiše kao sekularizaciju, otrežnjenje i racionalizaciju:

Proces sekularizacije zasniva se na oslobađanju svakog vida ljudske aktivnosti od dominacije religije. Otrežnjenje nastupa kada čovek postaje svestan činjenice da nije pod uticajem kojekakvih misterioznih sila, već da sam može da kontroliše prirodne fenomene običnom kalkulacijom. Racionalizacija obuhvata metodičko poimanje definitivno postavljenih i praktičnih ciljeva koristeći sve precizniju kalkulaciju adekvatnih sredstava (Rubenstein, 1975: 28).⁶

Kombinacija svetovne otrežnjene svesti i iskalkulisane racionalnosti sprečava bilo kakav spontan, moralan stav prema bližnjem ili pak prema prirodnim ili političkim zakonima. Umesto toga, stav prema ljudima i prirodi se bazira na moralnoj neutralnosti, a u politici - na bespogovornoj poslušnosti. Otelotvorenje ovakve ideje u XX veku je birokratija, čija je glavna karakteristika dehumanizacija, tj. nedostatak ispoljavanja bilo kakve emocije u kontaktu sa ljudima. Prema Rubinštajnu, Aušvic je primer „modernih tehnika birokratije” (Rubenstein, 1975: 28) čiji je cilj konačno ropstvo i totalna dominacija. Iako ne pominje Šekspira, Rubinštajnova studija nam nudi koristan kontekst u analizi glavne ideje ove teze – beskrupuloznog žrtvovanja ličnih moralnih ubeđenja zarad opštih, navodno legitimnih i pravičnih, političkih interesa države i nacije.

Iako je Zigmunt Bauman posvetio svoju studiju *Život u fragmentima: eseji o postmodernoj realnosti* (1995) analizi savremene kulture i njenih moralnih nedostataka, njegovi uvidi, poput Rubinštajnovih, mogu da nam posluže u osvetljavanju konflikta između savesti i dužnosti, moralnosti i legalizma u Šekspirovim istorijskim dramama. Bauman smatra da je (post)moderni čovek uslovljen društvenim konvencijama i da je samim tim nesposoban da pokaže svoju privrženost ličnim htenjima i opredeljenjima. Konvencionalna pristojnost je odgovor na razne usmene zahteve, a rukovodi se logikom i etikom pravila, zakona i razuma. Svaki sentiment osim vernosti društvenim normama i

⁶ “The secularization process involves the liberation of ever wider areas of human activity from religious domination. Disenchantment of the world occurs when there are no mysterious forces that come into play, but rather that one can, in principle master all things by calculation. Rationalization involves the methodical attainment of a definitely given and practical end by means of an increasingly precise calculation of adequate means” (Rubenstein, 1975: 28).

svaka privrženost osim privrženosti društvenim pravilima smatra se potencijalno opasnim vidom ponašanja. Ova etika se zasniva na strahu od sveta u kome će vladati bezakonje i od zakona koji kažnjavaju svaki vid nepokornosti. S druge strane, istinsku privrženost nekoj ideji, smatra Bauman, povezujemo sa idejama koje nisu izrečene u smislu zahteva i zakona, već potiču iz urođene moralnosti, ljubavi i brige za druge (Bauman, 1995: 235). Kao što ćemo videti iz analize Šekspirovih istorijskih drama, najčešći konflikt koji njegovi vladari-protagonisti imaju jeste u izboru između lojalnosti državnim interesima i sopstvenim načelima (ličnim i moralnim), pri čemu se prioritet uglavnom ne daje nepisanim moralnim zakonima, već političkim i ideološkim, što se u najvećem broju slučajeva pravda kao neminovnost u cilju ostvarivanja važnih državnih interesa koji se, istovremeno, prikazuju i kao interesi dobrobiti nacije, te tako izdaja principa humanosti dobija svoje legalno i zakonsko opravdanje.

Istovremeno, u svojoj studiji Bauman dokazuje da biti moralan ne znači uvek biti i pravedan i da se često pod izgovorom odgovornosti prikriva istina o nemoralnosti i neetičnosti velikog broja društvenih institucija. Poput Rubinštajna, Bauman oštro kritikuje sistem birokratije koji je usitnjen u tolikoj meri da pojedinac nikada nema kompletnu sliku o posledicama zadatka koji mu je sistemski nametnut, pri čemu navodi primer ratnog zločinca Adolfa Ajhmana, oficira visokog ranga u nacističkoj Nemačkoj, koji je bio zadužen za koordinaciju plana istrebljenja miliona ljudi prilikom Holokausta, posebno Jevreja, simbolično nazvanim „Konačno rešenje”. Zbog okrutnosti koju je demonstrirao prema zatočenicima u koncentracionim logorima, dobio je titulu „Glavnog egzekutora” Hitlerovog Trećeg rajha. Ajhman je u svojoj odbrani za sva nedela koje je počinio tokom II svetskog rata isticao da je samo bio dobar činovnik koji je odgovorno obavljao svoje dužnosti.

Ovakav primer razotkriva zaprepašujućí paradoks na kome koncept racionalnosti počiva: svi institucionalni procesi funkcionišu po ustaljenom automatizmu, pri čemu su svaki pojedinačni napor i uloženi trud obesmišljeni, jer pojedinac ne može da predvidi ni sopstveni udeo, a kamoli konačni rezultat sveukupnog društvenog rada. Bauman je mišljenja da se umesto istinske moralnosti i čovečnosti nameće „odgovornost prema zadatku i profesionalna etička obaveza prema organizaciji” (Bauman, 1995: 261), što zapravo predstavlja zamenu teza ovih koncepata. Termini korektno i nekorektno postaju

eufemizmi za proceduralnost u toku rada, pri čemu je korektno jedino ono što je u skladu sa pravilima, a bilo koji oblik kritičke svesti i ličnog stava se ignoriše. Stoga, Bauman dolazi do zaključka da je moderna organizacija posla osmišljena tako da je svaka radna aktivnost u potpunosti odvojena od nezavisnog mišljenja i svesti pojedinca kako bi on bio oslobođen lične moralne odgovornosti za bespogovorno obavljanje zadatka koji mu sistemski ideolozi i autoriteti nameću (Bauman, 1995: 261).

Dakle, na osnovu navedenih uvida Grinblata, Rubinštajna i Baumana došli smo do zaključka da su koncepti etike, morala i ideologije od presudnog značaja za razumevanje načina funkcionisanja kako Šekspirove renesansne Engleske, tako i modernog društva danas. Budući da se u ovim konceptima ogleda suština problema kojim ćemo se baviti prilikom tumačenja Šekspirovih istorijskih drama – podeljenosti između privatne i javne sfere pojedinca, pitanja lojalnosti unutrašnjem glasu savesti ili oficijelnoj političkoj retorici – u sledećem delu rada posvetićemo im malo više pažnje.

Etika je, smatra Vladislava Gordić Petković, „prapočetak naše svesti i delanja, utemeljenje naše stvarnosti” (Gordić Petković, 2007: 165). Razlika između etike i morala ogleda se u činjenici da etika predstavlja odluku o delanju, dok se koncept morala vezuje za sam čin delanja. Iz ove perspektive, ideologija predstavlja naknadni sud o delanju. „Etika je, zapravo, biranje stvarnosti – naše buduće, individualne stvarnosti – dok je moral etičkim izborom predodređeno pozicioniranje u društvenoj stvarnosti. Etikom određujemo sebe, dok moral služi da nas procene i predodrede drugi” (Gordić Petković, 2007: 165).

Osnovnu razliku između koncepata etike i morala, s jedne, i ideologije, s druge strane, Vladislava Gordić Petković uočava u njihovim primarnim funkcijama – dok su etika i moral delatni, ideologija je u potpunosti spekulativna. Ona navodi jednu od definicija ideologije, koja u velikoj meri ilustruje i Grinblatovo tumačenje ovog koncepta, na koje ćemo se često pozivati u radu:

U prostoru između stvarnog i savršenog, ideologija označava idejne sadržaje koji su izobličeni uticajem društvenih prilika, te tako predstavlja iskrivljenu, lažnu svest koja društvene i istorijske okolnosti svog nastanka ne izražava adekvatno: ona može biti oruđe za učvršćivanje iracionalnih oblika društvene dominacije i zabluda nametnutih manipulacijom i prinudom (Gordić Petković, 2007: 165, 166).

Upravo o ovakvim ideološkim manipulacijama upozoravali su prethodno pomenuti Rubinštajn i Bauman, koji su u istoriji razvoja zapadne civilizacije uočili učestalu matricu koja je nastala suzbijanjem i potiskivanjem „moralne i emocionalne inteligencije pojedinca” (v. Bogoeva Sedlar, 2004: 57-72), kako se radna „etika” utemeljena na principu bespogovorne poslušnosti dominantnih ideologa nikada ne bi ometala, niti dovodila u pitanje. Dakle, kako tvrdi Vladislava Gordić Petković, ideologija pomaže da laž nastane, jer predstavlja ljudsku grešku koja se stalno ponavlja, „simulaciju samo-preispitivanja izdignutu na nivo univerzalnog, maskirajući univerzalnim svoju suštinsku, a opasnu proizvodljivost” (Gordić Petković, 2007: 166).

Zaključak koji se nameće jeste da su pojmovi „humanistički” i „ideološki” međusobno isključivi, te da istorija zapadne civilizacije počiva na njihovom ozbiljnom raskolu, koji naročito dolazi do izražaja tokom renesansnog perioda, na šta je Šekspir neumorno upozoravao elizabetince u svojim dramama, dok u modernom društvu danas doživljava kobnu kulminaciju. U skladu sa Rubinštajnovim i Baumanovim idejama, Cvetan Todorov u studiji *Nesavršeni vrt* (2003) ističe da je termin „humanistički”, koji se danas često koristi da bi se opisale moderne demokratske države, izgubio svoje izvorno značenje. Za razliku od postmodernista koji u potpunosti odbacuju humanizam, Todorov smatra da nas izvorno učenje humanista još uvek može pozitivno iznenaditi i prosvetliti. Učenje pomenutog renesansnog humaniste Mirandole predstavlja tradiciju kojoj pripada Vilijam Šekspir, mada ne i većina njegovih protagonista iz korpusa istorijskih drama.

...

Klasična humanistička filozofija čoveka, tzv. novo učenje, zapravo podrazumeva povratak klasičnoj paganskoj literaturi i njenom sistemu vrednosti. Istoričarka Frensis Jejts uočava da se renesansni humanizam bazira na dvema tradicijama: latinskoj, gde je na ceni retorika i dobar književni stil, i grčkoj, gde glavna polja interesovanja predstavljaju filozofija, teologija, magija i nauka. Ideal latinske humanističke misli jeste odbacivanje srednjovekovnog načina života i ostvarivanje sofisticirane uzvišenosti

Rimljanina, dok sa druge strane, ideal grčke humanističke misli predstavlja vraćanje dostojanstva čoveku putem redefinisivanja njegovog odnosa prema prirodi i Bogu (Yates, 1964: 2). Drugim rečima, dok su latinski humanisti posmatrali čoveka u političkom ili istorijskom kontekstu, grčki humanisti su bili u potrazi za prvobitnim ljudskim korenima, onome što je Elijade definisao kao „kosmičko jedinstvo” (Eliade, 1989: xxiii).⁷

Tradicija koja je ključna za razumevanje renesansnog humanizma, čiji je rodonačelnik bio pomenuti Mirandola je zapravo pitagorejska, a ne platonistička, kako je uvreženo mišljenje danas (v. Petrović, 2009: 1-17).⁸ Pitagora je, kako ističe Bela Hamvaš, poslednji grčki filozof koji je upotrebio ovu teoriju kao jedinstveni sistem, etički, pesnički i naučni zajedno, inspirisan imaginativnom kontemplacijom života i nerazdvojivim od nečijih dela. On je uočio zajedničku karakteristiku – kosmičku pravdu – u, naizgled, suprotstavljenim tradicijama grčke misli, i povezao ih je u svom učenju. Za razliku od Platona, koji je smatrao da je muzika koja podstiče ratničke veštine jedina prihvatljiva, Pitagora je ostao veran dionizijskom i orfičkom kultu muzike, otelotvorenju ekstatičke proslave celokupnog života, i takvu filozofiju je kombinovao sa svojim naučnim uvidima. On je kao matematičar verovao da je broj osnova svih prirodnih fenomena, uključujući i muziku. Broj nije izostavljen iz životnog ciklusa, već je predstavljao čistu platonsku ideju koja prevazilazi fizičko bivstvovanje – sveprisutan, u muzici i plesu u vidu ritma, u skulpturi kao proporcija, u geometriji kao razmera, a u etici kao unutrašnja harmonija, savršeno usklađena sa „melodičnim kosmosom” (Hamvaš, 1994: 254).

⁷ Mirče Elijade u *Teroru istorije* (1989) pravi razliku između tradicionalnog (arhaičnog) i modernog (istorijskog) čoveka. Tradicionalni ili arhaični čovek je živeo smatrajući da pripada nečemu što je mnogo veće od njega samog, tj. da je neizostavni deo prirodnog (kosmičkog) ciklusa. Na taj način, on nikad nije ni pomišljao da naudi prirodnom poretku, jer bi to rezultovalo vlastitom propašću. S druge strane, moderni ili istorijski čovek je verovanja da ljudsko bivstvovanje nema veze sa prirodom već sa istorijom koja se bazira na linearnoj progresiji događaja koje se intelektom poimaju, pa da, samim tim, racionalno, analitičko znanje vodi do mudrosti i sreće (Eliade, 1989: xxiii).

⁸ Tumačenje tradicije ključne za razumevanje renesansnog humanizma zasniva se na radu Lene Petrović, *Plato's Legacy: A Revision* (2009). Petrovićeva ističe da Platonova suštinska ambicija nije bila da spasava čovečanstvo, već državu, te je sledeći taj cilj degradirao prvobitnu ljudsku baštinu, za razliku od Pitagore, koji se u svom radu zalagao za povratak iskonskim ljudskim korenima, viziji jedinstvenog prirodnog sistema. Stoga su renesansni pesnički i filozofski pravci kasnije pogrešno nazvani neo-platonističkim, naročito ako se uzme u obzir tumačenje da Platonove ideje predstavljaju prvi primer ideološke upotrebe književne teorije (Petrović, 2009: 1-17).

Renesansni humanista je mogao da kombinuje mitsko i empirijsko znanje prirode, magiju i nauku, poput svojih prethodnika, grčkih humanista iz II v. Poput Pitagore, Đordano Bruno je istovremeno bio mistični vizionar i naučnik, jer je smatrao da su imaginacija i intelekt nerazdvojni aspekti ljudske kreativnosti. Kada je, nakon Kopernika, Bruno postavio sunce u centar kosmosa, taj čin je predstavljao jedinstveni mentalni sklop, koji je u skladu sa objektivnom istinom i imaginativnom vizijom duhovnog jedinstva sveta: sunce je takođe predstavljalo i božanski plamen za onoga koji ga obožava, sposobnost prosvetljenja, ono što Jejtsova naziva *nous* (Yates, 1964: 4), a ne običnu loptu toplih gasova kako su ga kasnije videli pragmatični, ili kako bi ih Rubinštajn verovatno nazvao, otrežnjeni, naučnici.⁹

Jedan od najistaknutijih humanističkih filozofa italijanske renesanse, Marsilio Fičino, upozoravao je na opasnost da će Prometej, slavljen zbog toga što je ukrao vatru od bogova i vratio je čoveku, postati junak isključivo racionalnog prosvetljenja, i zbog ove jednostranosti je insistirao da se njemu doda i Orfej, umetnik i ljubavnik. Bog je zaista uzdigao čoveka iznad životinja zahvaljujući razumu, ali, kako Fičino smatra, čovek je zbog toga samo nesrećniji: čovek je superioran u odnosu na prirodu zahvaljujući razumu, ali, intelekt sam po sebi, ne može da dovede do duhovnog ispunjenja. Fičino u Prometeju uočava simbol intelekta, samog sebi dovoljnog, čiji je cilj, ne povezivanje, već kontrolisanje prirode. Dakle, ako je čovek Prometej, on takođe ne sme da zaboravi i da je Orfej, koji je ukrotio divlje životinje, ne silom, već svojom umetničkom sposobnošću, čija je inspiracija bila ljubav prema Euridiki (v. Suhodolski, 1972: 252). Tako su renesansni humanisti, Mirandolini sledbenici, Fičino i Bruno, upozoravali da čovek ne

⁹ Grčki humanisti su tragali za „kosmičkim jedinstvom” u paganskom poreklu ranog hrišćanstva, gnostičkoj verziji grčke filozofije, koja je bila pod velikim uticajem magije. Prezasićeni grčkom logikom i dijalektikom, a nezadovoljni onim što će uskoro postati zvanična verzija hrišćanstva, tražili su odgovore na svoje probleme u intuitivnom, magičnom, mističnom. Tako se u to vreme (II v.) u Grčkoj javio književni korpus pod jakim uticajem religije Egipta, koji se kasnije pripisao izvesnom Hermesu Trismegistusu, koga su Grci identifikovali sa egipatskim bogom Totom. Hermes se obično povezivao sa astrologijom i kulturnim naukama, sa magijom koja je podrazumevala poznavanje tajni prirode, sa pravljenjem talismana kojima su Egipćani prebacivali moć kosmosa u statue njihovih bogova. Magija je bila neizbežan praktični aspekt njihove filozofije, koja je, zajedno sa njihovim filozofskim učenjem, zabeležena u Corpus Hermeticumu (AD 100-300), koji su kasnije preveli Fičino i drugi italijanski humanisti, a za koji su verovali da potiče iz vremena Mojsija. Svrha magije, kako se tu navodi, jeste da okrije značenje sveta, kao spoznaju (gnosis), a ne kao dijalektičku vežbu, tj. da ostvari intuitivno znanje božanskog i da učestvuje u njemu. Pošto tu intelekt nije od pomoći, novo učenje se baziralo na kultivaciji intuitivne sposobnosti čoveka koju Jejtsova naziva *Nous* (Yates, 1964:4).

sme da zloupotrebi novostečenu slobodu. Ovo upozorenje renesansnih humanista može se poistovetiti sa Kantovom *Kritikom praktičnog uma* (1788), čija je glavna ideja da svako sa strahopoštovanjem treba da se osloni na „zvezdano nebo iznad nas i moralni zakon u nama” (Kant, 2002: 15).¹⁰

Kraj originalnim humanističkim idejama usledio je kada je Frensis Bekon u *Novoj Atlantidi* (1627)¹¹ najavio da je cilj njegovog naučnog instituta ljudska dominacija nad prirodom. Za razliku od humanista, Bekon je smatrao da je najvažnija od svih ljudskih ambicija da se suprotstavi, osvoji i kontroliše prirodu kojoj pripada. Jedina slava čoveka leži u njegovom intelektu, ili kako bi on rekao, „znanje je moć” (*Religiozne meditacije: o jeresi*, 1597). Bekon smatra da se čovek treba izlečiti od navike da učitava iracionalna značenja prilikom tumačenja prirodnih fenomena (tzv. idoli plemena - jedna od grešaka koje čoveku pomračuju razumno zaključivanje); drugim rečima, intelekt mora da se oslobodi svih elemenata koji su mu kontradiktorni - osećanja, snova i vizija - da bi se posvetio procesu otkrivanja prirodnih tajni zarad stvaranja mehaničkog oruđa kojim bi se izgradio raj na zemlji, Nova Atlantida (v. Davies, 1997: 105).¹² Bekonova teza o preklapanju znanja i moći predstavlja lajtmotiv u „dijalektici vladavina modernog prosvetiteljstva i naučnog doba”, smatraju Adorno i Horkhajmer (Horkheimer, Adorno, 2008: 10). Iz ove filozofsko-kritičke perspektive, intelekt predstavlja merodavnu instancu praktičnog života, formalni mehanizam koji teži da oblikuje i uredi svet po sopstvenim matematičkim zakonima.

U identičnom maniru, začetnik filozofije racionalizma, Rene Dekart, u studiji *Principi filozofije* (1644) pripisuje matematičku osnovu čitavom univerzumu, svodeći sva

¹⁰ Za analizu Kantovog tumačenja termina „javno” i „privatno” vidi str. 48 i 49.

¹¹ Za diskusiju o Bekonovoj filozofiji korišćeni su uvidi iz *Quest Myth in Medieval English Literature* (Petrović, 1999: 39).

¹² Bekonovi idoli plemena mogu da se povežu sa Fromovim konceptom zaboravljenog jezika. Fromova definicija zaboravljenog jezika glasi: „Simbolički jezik je takav jezik u kojem se unutrašnja iskustva, osećanja i misli izražavaju kao da su čulna iskustva, kao događaji u spoljnom svetu. To je jezik koji ima logiku koja se razlikuje od konvencionalnog jezika kojim govorimo danju, logiku u kojoj vreme i prostor nisu vladajuće kategorije nego intenzitet i emocije. To je jedini univerzalni jezik koji je ljudska rasa ikada razvila, isti za sve kulture i za celokupnu istoriju. To je jedini jezik sa takoreći sopstvenom gramatikom i sintaksom, jezik koji neko mora da poznaje ako hoće da razume jezik mitova, bajki i snova (From, 2003: 30). Međutim, dok se From bori za priznavanje značaja „zaboravljenog jezika” u procesu razvoja civilizacije, Bekon idole plemena u potpunosti odbacuje zarad stvaranja svog ideala – pragmatičnog, analitičnog, intelektom vođenog i materijalno zasnovanog ljudskog društva.

izučavanja prirode na isključivo naučna, a kao osnovnu metodu izučavanja navodi skepsu u sve što je pojedinac do tada bespogovorno prihvatao, osim vlastitog uma:

Budući da se rađamo kao deca i da smo o čulnim stvarima donosili svakojake sudove još pre nego što smo svojim umom u potpunosti naučili da se složimo, brojne nas predrasude odvrćaju od istinskog saznanja. Tih se predrasuda, čini se, možemo rešiti samo ako jednom u životu hotimično počnemo da se dvoumimo o svemu onome u čiju se izvesnost makar i najmanje može posumnjati... Ali ako na taj način odbacimo sve što je u bilo kom pogledu dvosmisleno i možda lažno, možemo doduše lako da pretpostavimo da ne postoji ni Bog, ni nebo, ni telo, da nemamo ni ruku ni nogu i da uopšte nemamo tela ali se ne može pretpostaviti da mi, koji sve to mislimo, nismo ništa. Jer protivrečno je da misaono biće ne postoji dok misli. Prema tome, saznanje „mislim, dakle jesam“ (cogito, ergo sum) od svih je prvo i najsigurnije te se s njim susreće svako ko sistematično filozofira (Dekart, 1978: 7).

Važno je napomenuti da Bekon za svoju racionalnu viziju koristi i mit o Prometeju i mit o Orfeju. Za razliku od Fičina, po Bekonu je najvažniji momenat u mitu Orfejev gubitak Euridike. Nakon što je se odrekao, Orfej, smatra Bekon, takođe se odriče i prirode koja za njega postaje simbol anarhije i smrti. Priroda sada postaje predmet empirijskog istraživanja. Muzika, kojom kroti divlje zveri, identifikuje se sa filozofijom prirode, tj. naukom. Nauka ne može da pobedi smrt, ali može da donese praktičnu, materijalnu dobit. Međutim, sve što je Orfej ikada izgradio nestaje kada ga tračke Menade rastrgnu. Po Bekonu, ovo je još jedan dokaz da glavnu pretnju civilizaciji predstavljaju anarhične sile prirode, na čijem je čelu Dionis.

Bogdan Suhodolski, za razliku od Bekona, interpretira brutalan čin tračkih Menada kao viziju konačnog iscelenja Orfeja. Naime, nakon smrti Euridike, Orfej se okreće od Dionisa, Apolonu, bogu intelekta i nauke, i izražava prezir prema ženama i njihovoj ljubavi. Njegova kazna predstavlja korekciju greške intelekta, koja ne potiče od

emotivne i imaginativne neumerenosti, kako smatra Bekon, već od emotivnog i imaginativnog nedostatka (v. Suhodolski, 1972: 605).¹³

Nezadovoljan analogijom između muzike i nauke, Bekon zanemaruje Orfeja i okreće se mitu o Prometeju u svojoj interpretaciji čoveka. Vatra sunca, Prometejev dar čoveku, sada se tumači, baš kako je Fičino i predvideo, kao vatra koja potpomaže primenjene nauke i industriju. Pored Prometeja, pravi junak ovog mita postaje i Herkul, neumoljiv ratnik i avanturista. S druge strane, Bekon se gnuša Epimeteja, Prometejevog zaostalog brata, koji se ženi Pandorom i bezrezervno prihvata njen poklon – kutiju koja sadrži sve zlo i jedno jedino dobro – nadu. Nada ne sme da zavisi od prirode ili boga, već od ljudske inventivnosti, smatra Bekon. Ljudi su, dakle, bili potpuno u pravu kada Prometeju nisu iskazali svoju zahvalnost; umesto pasivne zahvalnosti, Bekon podržava razvijanje herojske istrajnosti, otelotvorene u Herkulu, koji je okeanom plovio u ljusci i spasio Prometeja (v. Suhodolski, 1972: 604-607).¹⁴

Pretpostavke za kritiku racionalnosti i pragmatičnosti oličene u Bekonovim mitskim junacima, Prometeju i Herkulu, nude se u kolekciji fragmenata koju su sastavili

¹³ Adorno i Horkhajmer dolaze do sličnog zaključka kao i Suhodolski, s tim što oni svoje viđenje korekcije greške intelekta obrazlažu na primeru mitskog junaka Odiseja, koji procesom samoodricanja, tj. žrtvovanjem sopstvene prirode, izbegava da podlegne prirodnim zakonima:

„Odisej, kao i junaci svih pravih romana posle njega, tako reći odbacuje sebe da bi se zadobio; otuđenje od prirode koje on čini, izvršava se predavanjem prirodi, sa kojom se on meri u svakoj pustolovini, a neumoljiva priroda kojom zapoveda ironično trijumfuje, tako što se on neumoljivo vraća kući kao sudija i osvjetnik, a time i kao naslednik onih sila kojima je sam umakao" (Horkheimer, Adorno, 2008: 54-55).

U Odisejevim postupcima prema „neprijateljskim" silama prirode naziru se osnovni nedostaci renesansnog idioma: preterani individualizam, instrumentalno lukavstvo, sušti egoizam, dominantna superiornost racionalnog i materijalnog. U svojim učestalim lutanjima, pak, ovaj mitski junak je u potpunosti nesvestan činjenice da njime upravljaju baš te prirodne sile i procesi protiv kojih se borio celog svog života, što, kao u slučaju Orfeja i tračkih Menada o kojima govori Suhodolski, predstavlja značajan simbolički potencijal na putu Odisejevog konačnog izlečenja.

¹⁴ U eseju *Poezija: beleška o ontologiji* (1934), Džon Krouv Ransom govori o platonskom instinktu, „impulsu koji je urođen, učestao, sa tendencijom da u potpunosti zaposedne naše umove" (Ransom, preuzeto iz Petrović 2004: 100), koji može da se poveže sa osobenostima herojski istrajnih junaka intelekta, Prometejom i Herkulom, koje je Bekon veličao. Zajednička karakteristika Bekonovih junaka intelekta i Ransomovog platonskog instinkta je ideja o nadmoći, prevlasti i dominaciji nad Drugim. Ransom smatra da je platonski pogled na svet usko skoncentrisan na naučne uvide koji su opšte poznati i logički razjašnjeni. Redukcija stvarnosti na ono „što nam je poznato" stvara iluziju o kontroli, ali kako Ransom upozorava, osećaj moći koji se pritom ostvari srazmeran je „gubitku moći imaginacije, ili bilo koje sposobnosti kojom se rukovodimo prilikom kontemplacije sveta oko nas u njegovoj bogatoj i podređenoj materijalnosti" (Ransom, preuzeto iz Petrović 2004: 101). Iako u svom eseju ne pominje Bekona, Ransom zapravo kritikuje njegovu jednostranu viziju života, zasnovanu na isključivo racionalnoj sposobnosti ljudskog uma, i ističe da je onaj drugi aspekt života, zasnovan na imaginaciji, snovima, sećanju, emocijama (upravo ono što je Bekon označio kao „idole plemena" koje neizostavno treba odbaciti zarad budućeg naučnog i materijalnog progressa) ključan u stvaranju dobre poezije, odnosno umetnosti uopšte.

utemeljivači tzv. frankfurtske kritičke škole, Teodor Adorno i Maks Horkhajmer, pod nazivom *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofski fragmenti* (1947). Ovi autori pojam prosvetiteljstva ne tumače iz perspektive idejno-političkog pokreta ili istorijskog perioda koji je obeležio XVIII i XIX vek u razvoju moderne civilizacije, već ga postavljaju u širi kontekst i posmatraju ga kao univerzalni proces racionalizacije i „rašćaravanja” sveta (Horkheimer, Adorno, 2008: 3), odnosno čovekovog ovladavanja prirodom putem ekspanzije isključivo empirijskog znanja. U odnosu pojedinca prema prirodi, preovlađuju motivi dominacije, kontrole i samoodržanja, koji se po ovoj dijalektici ilustruju, kako tvrde Adorno i Horkhajmer, brojnim pokušajima da se priroda potčini vrsti moći koja predstavlja najviši domet ljudskog duha, umu ili intelektu, glorifikovanoj od strane Bekona. Rubinštajn uočava i kritikuje procese sekularizacije, otrežnjenja i racionalizacije u savremenom društvu, dok autori *Dijalektike prosvetiteljstva* opisuju nedostatke formalnog i instrumetalnog uma koji predstavljaju osnovni uzrok nastanka pomenutih procesa: formalni um počiva na ideji distanciranja subjekta od njegove težnje ka jedinstvu, neprotivrečnosti i konzistentnosti, a instrumentalni um označava težnju za sistemskom dominacijom, kontrolom i manipulacijom nad prirodnim i društvenim procesima (Horkheimer, Adorno, 2008: 3).

Upečatljiva zajednička karakteristika formalnog i instrumentalnog uma je zapostavljanje stare mitološko-religijske slike sveta. Iako Adorno i Horkhajmer ostaju privrženi idejama prosvetiteljstva, koje su zapravo identične osnovnom renesansnom postulatu o nesputanoj slobodi pojedinca, oni takođe upozoravaju na raskorak između postavljenih ciljeva i ostvarenih rezultata, zbog čega čovečanstvo „umesto da pređe u istinski ljudsko stanje, tone u novu vrstu varvarstva” (Horkheimer, Adorno, 2008: 3). Na taj način, moderni čovek postaje žrtva vlastite potrebe za samoodržanjem:

U trenutku kada čovek napušta svest o samom sebi kao prirodi, postaju ništavne sve svrhe za koje se održava u životu, društveni napredak, uzdizanje svih materijalnih i duhovnih snaga, pa i sama svest, a ustoličenje sredstva kao svrhe, koje u poznom kapitalizmu poprima karakter ludila može se već opaziti u prapovesti subjektivnosti (Horkheimer, Adorno, 2008: 61-62).

Kontinuirano insistiranje na praktičnoj, materijalnoj dobiti i na prevazilaženju mitske slike sveta isključivo pomoću instrumentalizovane političke moći i empirijskih

naučnih uvida, u potpunosti lišene emotivne i subjektivne komponente, za posledicu imaju nesvesni pad pojedinca pod vlast spoljašnih sila, u stanje bolesti i neslobode, tvrdi Horkhajmer:

Čini se da um danas pati od jedne vrste bolesti. To važi za život individuuma, kao i za društveni život. Za ogromna dostignuća moderne industrije, za svoje unapređene tehničke veštine i pristup dobrima i uslugama, individuum plaća porobljivanjem nemoći prema koncentrisanoj moći društva koju bi on trebalo da kontroliše (Horkheimer, 1996: 359).

Jedini način da se pojedinac oslobodi autoritarnih društvenih pritisaka i kulturne kontaminacije jeste negovanje tzv. „pomirujućeg uma”, koji se ogleda u samokritici i samosvesnom uvidu u vlastite pogreške na putu istinskog preobražaja. „Pomirujući um”, se, tvrde Horkhajmer i Adorno, usredsređuje na „rašćaravanje” formalnog i instrumentalnog uma (Horkheimer, Adorno, 2008: 3), a ne prirode, i konačno vodi u izlazak iz stanja koje je Kant simbolično nazvao „samoskrivljena nezrelost” (Kant, 1998: 53).

Vrhunac ironije leži u činjenici, da Bekon, koji je toliko polagao na metode objektivnosti, pragmatičnosti i sistematičnosti prilikom predviđanja posledica prirodnih fenomena, nije mogao da predvidi mutaciju ovog mita i njegove fatalne implikacije. Poput filozofa Adorna i Horkhajmera koji su tragične posledice ovog mita po razvoj moderne civilizacije valjano uočili i kritikovali, dramski pisac Edvard Bond ih razotkriva u *Beleškama o post-modernizmu* (1996). Bond govori o promenama u čovekovom poimanju sebe samog koje su usledile u renesansi, na pragu modernog doba: od prkosnog Orfeja koji silazi u pakao da bi povratio svoju ljubav, pa mu to ne polazi za rukom, do samog oličenja đavola, van hrišćanskog koncepta pakla, reinkarniranog u tzv. belom mehničaru (white mechanic) – liku u kome se spajaju makijavelistički Jago, koji podučava Otela mehanizmu špijuniranja i nesrećni Ričard III koji traži spas u simboličnom pokliču „Kraljevstvo za konja!” (Bond, 1996: 16)

O neželjenim efektima Bekonove vizije govori i Ted Hjuze u studiji *Šekspir i Boginja celovitosti ljudskog bića* (1992). Hjuze celu svoju studiju zasniva na opisivanju tragičnih posledica fatalnog izbora renesansnog junaka – snagom volje i intelekta, renesansni junak se u potpunosti odvajava i odbacuje Boginju (koja je kod Hjuza, pored

žene, duše i prirode, sinonim za celovitost ljudskog bića). U Šekspirovom mitu, tvrdi Ted Hjuze, ova tragična greška se može uočiti već u njegovim ranim radovima, npr. u mitu *O Veneri i Adonisu*, gde Adonis odbacuje ljubav boginje i postaje junak „svetovnog, materijalnog, racionalnog” (Hughes, 1992: 50-54). Šekspir se tu još uvek bavi temom prirode duše i jedinstvom sveta, ali se sada sve dešava pod uticajem novog, renesansnog, pragmatičnog duha. U delu *Nenagrađeni ljubavni trud*, grupa mladića želi da uz pomoć intelekta spozna i poboljša svet oko sebe, a to, naravno, isključuje ljubav žene. Po Hjuzu, Šekspir ukazuje na fatalnu grešku ovog novog, „objektivnog” pogleda na svet i, kao pandan njemu, uvodi lik Boginje (princezu Francuske i njene dvorske dame), koji će korigovati počinjenu grešku i uveriti ljude ne samo da ne mogu da odbace ženski princip otelotvoren u Velikoj Boginji, već da, slično situaciji u prvobitnim matrijarhalnim zajednicama, presudno zavise od nje i njene ljubavi. Po Hjuzu, Šekspirovo tumačenje mita o Adonisu je pozitivno, jer će se u njegovoj verziji, Adonis, iako odbija Boginju, ponovo roditi i postati bog duhovne regeneracije, što se, nažalost, ne može reći o vladarima o kojima Šekspir govori u svom istorijskom opusu.

U Šekspirovim istorijskim dramama upravo dolazi do izražaja autorova kritika jednostrane renesansne filozofije zasnovane na „objektivnom” i „racionalnom” pogledu na svet u kojoj javno priznanje i društveni uspeh postaju osnovne vrline ljudskosti, iako se one stiču ne ličnom samospoznajom, ili kako su taj proces Adorno i Horkhajmer definisali, negovanjem „pomirujućeg uma” (Horkheimer, Adorno, 2008:3), već bogatstvom i društvenim statusom, koje se u slučaju Šekspirovih istorijskih vladara materijalizuje kroz simbol ovozemaljske moći, krune, ili, pak, kroz imperijalističke pohode koji skrivaju lične makijavelističke ambicije pojedinaca, a pravdaju se tobože patriotskim državnim interesima i nacionalnim prosperitetom. Šekspir je smatrao da je uloga umetnika da pruži otpor takvoj degradirajućoj koncepciji života, te je u svojim istorijskim dramama razotkrivao tragičnu istorijsku matricu, ne samo elizabetinske Engleske, već čitave zapadne civilizacije, i upozoravao na njene fatalne posledice. Poput Blejka, koji se u *Venčanju neba i pakla* (1790) zalagao za ujedinjenje navodno suprotstavljenih aspekata ličnosti – intelekta i emocija, ponovo uspostavljanje celovitosti ljudskog bića, vraćanje na iskonsko verovanje da je ljubav pokretačka snaga života, Šekspir je smatrao da putem umetnosti vizija celovitosti života može da se podeli sa

svima onima koji će osećati potrebu da revidiraju i potencijalno menjaju destruktivne ideološko-istorijske tokove. Za Šekspira i Blejka umetnost je predstavljala veličanstvenu proslavu kreativnosti, čija je osnovna funkcija da ukaže na najkreativniju silu ljudske prirode – ljubav. Samo čovek aktivne imaginacije i sposoban da voli i pokaže ljubav može biti kreativan, budući da u sebi sadrži duh „kosmičkog jedinstva" (Eliade, 1989: xxiii), čiji je neraskidivi deo.

Stoga je Šekspir u svojim dramama stalno podsećao na značaj ove celovite, integrisane koncepcije života, koja je u svakodnevnoj političkoj praksi elizabetinske Engleske bila konstantno zapostavljena. Jedna od možda naupečatljivijih scena u kojoj se ističe značaj prethodno diskutovane Šekspirove vizije života je u *Kralju Liru* (IV čin, vi scena), u kojoj slepi Gloster kaže kralju Liru da konačno bolje vidi i opaža svet oko sebe jer „vidi osećanjima" (IV, vi, 42)¹⁵, na šta mu kralj Lir odgovara: „Čovek može da vidi kako je u svetu i bez očiju" (IV, vi, 43). Na taj način, Šekspir pokazuje kako su moralno oslepele patrijarhalni autoriteti, destruktivni očevi, kralj Lir i Gloster, konačno uvideli važnost onog aspekta ljudske prirode koji su tokom celog svog života negirali, i, konačno, tragično okajali velikim ličnim gubicima.¹⁶

¹⁵ Prevod: Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963.

¹⁶ Uvodno poglavlje „Aktuelnost renesansnih teorija", kao i obrazlaganje raskola između Makijavelijeve i Morove koncepcije renesansnog čoveka u narednom, zasniva se na kritičkim uvidima ostvarenim prilikom istraživačkog rada autorke na magistarskom radu *Motiv Fausta u tragedijama Kristofera Marloa* (Kostić, 2013). Naime, iščitavanjem Marloovih tragedija i Šekspirovih istorijskih drama postepeno se iskristalisalo mišljenje da su ovi renesansni umetnici bili duhovno povezani, jer su kroz svoja dela upozoravali na fatalne posledice „disocijacije senzibiliteta" (Eliot, 1921: 64, 66) oslikane u tragičnim izborima dramskih junaka o kojima su govorili. U Marloovom slučaju se ova ideja upečatljivo manifestuje kroz motiv gubitka duše, dok se u slučaju Šekspirovih istorijskih vladara, kako ćemo pokazati u radu, ova ideja manifestuje kroz ideju o beskrupuloznom očuvanju sekularne političke moći simbolično oličenoj u kruni, tj. u sukobu između političkog i ličnog sistema vrednosti. Dakle, Marlo i Šekspir su uočili identičan destruktivni patrijarhalni obrazac, te su se kroz svoja dela zalagali za povratak idejama autentičnog renesansnog humanizma i kritici opasnih mutacija isključivo racionalističke vizije života.

1.2. RENESANSNE KONCEPCIJE ČOVEKA: OSNOVNI UVIDI U DIHOTOMIJU POLITIČKO / LIČNO

Kada govori o engleskim metafizičarima, T. S. Eliot naglašava da njihova poezija zapravo predstavlja izraz „jedinstvenog senzibiliteta“, umetnost u kojoj dolazi do povezivanja, na prvi pogled, nespojivih entiteta:

Misao je za Dona predstavljala iskustvo; modifikovala je njegov senzibilitet. Kada je pesnikov um savršeno opremljen za svoj posao, dolazi do stalnog povezivanja, na prvi pogled, najrazličitijih iskustava; iskustvo običnog čoveka je haotično, nepravilno, fragmentarno. On se zaljubljuje ili čita Spinozu, ova iskustva nisu međusobno povezana, a nemaju nikakve veze ni sa zvukom pišaće mašine ili mirisom kuvanja; u pesnikovom umu, pak, ova iskustva stvaraju nove celine...stalno čujemo kako treba „pogledati u srce i pisati“. Ali to nije dovoljno duboko; Don je gledao mnogo dublje od srca: u cerebralni korteks, nervni sistem, digestivni trakt (Eliot, 1921: 64).¹⁷

Nažalost, tvrdi Eliot, veći broj velikih umetnika, pati od tzv. „disocijacije senzibiliteta“(Eliot, 1921: 64, 66), odnosno davanja prioriteta samo jednom aspektu života. Tako neki umetnici, poput Miliona i Drajdena, naglašavaju intelektualni aspekt čoveka, a samim tim njihovoj poeziji nedostaje emotivna komponenta, čiji se nedostatak, između ostalog, može videti i u formalnoj savršenosti stihova, ali, istovremeno, i u nedostatku jake emocije neophodne za stvaranje dobre poezije, smatra Eliot. S druge strane, romantičari isuviše naglašavaju tu emotivnu komponentu života i često rizikuju da se izgube u svojim internalizovanim fikcijama i imaginativnim svetovima. To je i razlog

¹⁷ “A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes...sometimes we are told ‘to look into our hearts and write’. But that is not looking deep enough. Donne looked into a good deal more than the heart. One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts”(Eliot, 1921: 64).

zbog kojeg T.S. Eliot smatra da je poezija metafizičara ideal kome treba težiti: posle njih, usledila je disocijacija senzibiliteta od koje se umetnici nisu oporavili do danas.

Iako u svojoj studiji ne pominje Šekspira, ova Eliotova fraza od vitalne je važnosti za razumevanje i tumačenje Šekspirovih istorijskih drama. Treba prevazići disocijaciju senzibiliteta, što nije lak zadatak, ali nije ni neostvariv - „podeljen” čovek može ponovo postati kompletan, i to samo ako služi životu, kao što se vidi na primeru renesansnih humanista o kojima je već bilo reči, a ne kontroliše ga. Upravo zbog ambicije da kontrolišu život, a ne da mu služe, vladari iz istorijskog opusa Viliijama Šekspira ne mogu da postanu kompletne ličnosti, već ostaju „podeljeni” (između političkih i ličnih izbora) i zbog toga trpe tragične posledice. Šekspirovi patrijarhalni vlastodršci su u potpunosti lišeni samospoznaje, te u svom neznanju i ignorisanju unutrašnjeg glasa savesti smatraju da se autoritet stiče „naimenovanjem i miropomazanjem” (Campbell: 1969, 124)¹⁸, tj. da dolazi spolja, da se stiče uzurpacijom prestola ili, pak, preotimanjem krune ili aristokratskih titula i poseda.

Koren ove podeljenosti može se, između ostalog, potražiti i u različitim renesansnim koncepcijama čoveka i njegove uloge u društvu. Sukob političkih i ličnih vrednosti, legitimnosti i moralnosti, dužnosti i savesti, se tako možda najbolje i najjasnije uočava u dvema suprotstavljenim definicijama čoveka o kojima govore neki od najcitiranijih renesansnih mislilaca danas, Nikolo Makijaveli i Tomas Mor.

Mnogi književni kritičari danas povezuju Šekspirove istorijske drame sa makijavelističkom političkom teorijom. Šekspir je, poput većine renesansnih umetnika, bio upoznat sa Makijavelijevim idejama i naročito zainteresovan za svetovno razumevanje političke moći kao mehanizma kojim se može realizovati i dobro i zlo, u zavisnosti od volje vladara o kojoj se dosta govori u njegovoj studiji *Vladalac* (1513). Poput većine renesansnih autora čiji je glavni cilj bio istražiti kakav je zaista čovek, umesto kakav čovek treba da bude, Makijaveli izražava svoje interesovanje za „stvarnog” ili „realnog” čoveka, kako ga naziva Suhodolski (v. Suhodolski, 1972: 352): precizni i konkretni sekularni uvidi u ljudsku prirodu, po Makijaveliju, predstavljaju uslov za ostvarivanje svake održive političke teorije i dobre vladavine.

¹⁸ "by appointment and anointment" (Campbell: 1969, 124)

Međutim, koliko su zapravo precizni ovi uvidi na kojima Makijaveli zasniva svoju političku teoriju još uvek je diskutabilno. Makijavelijevo viđenje „realnog” čoveka je u potpunosti pesimistično i može se posmatrati kao svetovna verzija Avgustinove doktrine o urođenoj ljudskoj izopačenosti:¹⁹ po Makijaveliju, ljudi su pohlepni, prevrtljivi, egocentrični i pre svega zainteresovani za ostvarivanje i očuvanje političke moći i dominacije bez obzira na posledice. Prema tome, idealni vladar mora neizostavno da koristi represivne mere kako bi kontrolisao svoje podanike, tj. mora da koristi silu kako bi stvorio „idealno” društvo koje bi se odražavalo u vladi koja je u mogućnosti da zaštiti čoveka od sebe samog. Makijavelijevi idealni vladari su zato oni koji su uspešni, ne zbog svoje dobrote i blagosti, već zbog jačine, lukavstva i izdržljivosti. Politička neiskrenost je legitimna, tvrdi Makijaveli, iz prostog razloga što u moralno nesavršenom svetu, vladar ne može da bude moralno savršen, a da pritom ne prouzrokuje sopstveni politički krah. Iako bi bilo poželjno da vladar bude pun vrlina u očima svojih podanika, istorijski primeri vladara nas podučavaju da idealni vladar mora da pravi kompromise sa standardima dobrote i vrline kad god je to neophodno:

Čovek koji će se iskreno izjašnjavati u svim svojim delanjima mora i treba da ide u propast, među većinom koja je nepoštena. Nakon čega je potrebno da vladar, u želji da se sačuva, iskoristi iskrenost, ali i da je odbaci, kad god je to potrebno (Machiavelli, 1953: 58).²⁰

Dakle, glavni makijavelistički moto - „cilj opravdava sredstva” – obuhvata, pre svega, cinizam vladara pomoću koga on teži za prividom pravičnosti koju društvo vrednuje, a on sam ne mora, tako da kad god smatra da je neophodno primeniti otvorenu silu i surovost, može i mora da odbaci društveno vrednovani privid pravičnosti. I zaista,

¹⁹ Sv. Avgustin, hrišćanski filozof i teolog iz V veka, rodonačelnik i glasnogovornik *Doktrine o prvobitnom grehu*. Osnovno načelo ove doktrine predstavlja ideja o urođenoj izopačenosti čoveka, koji poseduje slobodnu volju u određenoj meri, ali je ona kontaminirana instiktima i porivima grešnog tela. Zbog toga, put spasenja, po Avgustinu, ne može da se nađe izvan religioznih institucija. Treba napomenuti da je Avgustin poznat po kontroverzi sa Pelagijem, hrišćanskim asketom iz V veka, koji je nasuprot njemu, zagovarao *Doktrinu slobodne volje*, koja se zasnivala na ideji da se čovek rađa kao slobodno biće koje može samostalno da rasuđuje, što je predstavljalo napad na institucionalizovanu religiju. Crkva i crkveni kler, po Pelagiju, nisu predstavljali neophodne činioce ličnog spasenja pojedinca, što je u to vreme bila radikalna ideja koja je dovela do progona Pelagija i njegovih sledbenika.

²⁰ “...[F]or that man who will profess honesty in all his actions must needs go to ruin, among so many that are dishonest. Whereupon it is necessary for a prince, desiring to preserve himself, to be able to make use of that honesty, and to lay it aside again, as need shall require” (Machiavelli, 1953: 58).

jedno od najvažnijih sredstava koje idealni vladar mora da koristi po Makijaveliju jeste surovost, jer ga se zbog toga ljudi plaše, što zadovoljava još jedan postulat iz Makijavelijevog vodiča za vladare - „mnogo je bolje da te se plaše nego da te vole”. Da rezimiramo, Makijavelijev idealni vladar mora da bude spreman da koristi svakojake laži, prevare i obmane kako bi se zadržao na vlasti, tako da iz ovoga logično sledi zaključak da moralnost, kao karakteristika vođe, nije poželjna, jer vladaru može da nanese više štete nego koristi:

Dovoljno je istaći da Vladalac, a posebno novi Vladalac, ne može da obraća pažnju na ljudske vrline i dobrotu; on je često primoran, da bi održao svoju vlast, da dela protivno principima svoje vere, milosrđa, humanosti i religije; i zato mu i odgovara da poseduje intelekt kojim će vetrove sudbine preokrenuti u svoju korist; i kako sam ranije istakao, da ne zaboravi na princip dobra, dok može, ali i da zna kako da iskoristi princip zla, ukoliko je to neophodno (Machiavelli, 1953: 59).²¹

Po Makijaveliju, najveća vrлина idealnog vladara leži u njegovoj jačini, snazi i svetovnim uspesima, pri čemu kao primer te vrline navodi uspešno osvajanje stranih teritorija i pokoravanje drugih naroda. Na taj način, Makijaveli postaje jedan od prvih renesansnih zaštitnika evropskog kolonijalnog projekta, koji je Šekspir u velikoj meri (in)direktno kritikovao u istorijskim dramama, naročito u *Henriju V.* Kolonizovanje novih teritorija, predstavlja, smatra Makijaveli, pored uvećanja moći i jačine vladara, i neiscrpan izvor bogaćenja kolonizatora, a ništa ne košta, pošto sav ceh i štetu ovog poduhvata zapravo snose kolonizovani:

Na kolonije se ne troši mnogo; one mogu da se redovno izdržavaju bez ikakvih troškova, ili pak vrlo malo; ovaj metod oštećuje samo one - a oni čine samo mali deo nove države - čija su polja i kuće oduzete s ciljem da se podele novim stanovnicima; oni kojima vladar nanosi štetu, pošto su raštrkani i siromašni, ne

²¹ “And it suffices to conceive this, that a Prince, and especially a new Prince, cannot observe all those things, for which men are held good; he being often forc’d, for the maintenance of his State, to do contrary to his faith, charity, humanity and religion; and therefore it suits him to have a mind so disposed as to turn and take the advantage of all winds and fortunes; and as formerly I said, not forsake the good, while he can; but to know how to make use of the evil upon necessity (Machiavelli, 1953: 59).

mogu da učine nikakvo zlo, a svi ostali su pritom neporemećeni i nepovređeni (Machiavelli, 1953: 62).²²

Takođe je važno napomenuti, u skladu sa argumentacijom protiv Bekonovih aspiracija ka dominaciji intelekta i pokoravanju prirode od strane pragmatičnih naučnika, da se Francis Bacon divio Makijaveliju i odobravao njegovu ideju veličanja moći nad kolonizovanim Drugim. Ovo nam ukazuje na duhovno srodstvo dvojice teoretičara, kao i na blisku vezu između vrsta moći koje su glorifikovali – prevlast intelekta nad emotivnom sferom, prevlast političke dužnosti nad savešću, prevlast privida legalnosti nad moralnim načelima.

Makijaveli se danas obično smatra jednim od začetnika sociološke teorije o društvenom ugovoru, koja je za osnovni cilj imala definisanje principa na kojima se zasniva vladajući politički poredak i dominantna državna ideologija. Njegov duhovni sledbenik, Tomas Hobs, je 1651. godine objavio studiju pod nazivom *Levijatan*. Za razliku od osnovnog hebrejskog značenja koncepta levijatana, tj. morske nemani, kao i hrišćanskog srednjovekovnog tumačenja levijatana kao đavolskog izaslanika, kod Hobsa, on postaje sinonim za suverenu državnu vlast (za njega najbolju u obliku apsolutne monarhije), koja je neophodna kako bi se ljudi prisilili da izvrše sve svoje sistemski nametnute obaveze. Ideja koja je pomenuta u Makijavelijevoj političkoj teoriji, kod Hobsa je dovedena do savršenstva: imajući u vidu prirodno stanje ljudi koje karakterišu ideje „rata svih protiv svih” i „čovjek je čoveku vuk”, Hobs je mišljenja da je postojanje prećutnog društvenog ugovora, zasnovanog na zdravorazumskom principu da se ne čini drugima ono što svaki pojedinac ne bi želeo da se učini njemu, neophodno. Dakle, državna zajednica se sklapa potpisivanjem ugovora po kome se politička moć i snaga dobrovoljno prenosi na istaknutog pojedinca ili skup ljudi, koji u tom slučaju raspolažu državnim suverenitetom, a samim tim imaju pravo i obavezu da donose zakone radi zaštite imovine i interesa svih njenih građana, kako bi se izbegla neizbežna anarhija u društvu (v. Hobs, 1991).

²² “Not much is spent on colonies; they can be sent out and kept up without any expense, or very little; this method damages only those – and they are a very small part of the new state – whose fields and houses are taken away in order to give them to the new inhabitants; those whom the prince damages, since they are scattered and poor, can do no harm, and all the others are undisturbed and uninjured” (Machiavelli, 1953: 62).

Nasuprot njima, potpuno drugačija definicija čoveka i političkog ideala kome treba težiti opisana je u *Utopiji* (1516) Tomasa Mora, koji se vraća tradiciji Pelagija i italijanskih humanista Mirandole i Fičina. Za razliku od Makijavelija, Mor pravi razliku između „stvarnog” i „pravog” čoveka (v. Suhodolski, 1972: 352). Stvaran čovek predstavlja, po Moru, odstupanje od pravog čoveka: čovek nije urođeno zao, njegove izopačenosti su zapravo društveno uslovljene. Autentičan, originalan, istinski čovek je sposoban da pokaže ljubav prema svom bližnjem i ima urođeni smisao za pravdu. Pravda, smatra Mor, anticipirajući na taj način ideju Edvarda Bonda, jeste pravo svakog čoveka stečeno rođenjem. Prema Bondu, osnovne potrebe čoveka se baziraju na esencijalnim principima humanosti, koja je vekovima korumpirana od strane različitih ideologija, a može se povratiti kroz umetnost, naročito dramsku, kojoj ima za glavni cilj da otkriva društvene nepravde, kao osnovni uslov napretka.²³

Mor u svojoj *Utopiji* ne govori o drami, ali, poput Bonda, insistira na ideji da je jedini način da se „stvarni” i „pravi” čovek ujedine zapravo društvo u kome neće postojati nejednaka podela bogatstva, tj. društvo bazirano na ideji o zajedničkoj imovini:

Mada, kada otvoreno govorim o svojim stavovima, moram jasno da priznam da dokle god postoji bilo kakva imovina, i dokle god novac predstavlja standard svih ostalih stvari, ne mogu da zamislim da se narodom vlada pravedno i srećno: nije pravedno, jer će sve biti podeljeno među nekolicinom (a čak ni oni neće biti zadovoljni podelom u svakom pogledu), a ostali će živeti u apsolutnoj bedi (More, 1953: 102).²⁴

²³ Zapravo je ceo esej Edvarda Bonda, *Freedom and Drama* (2006), relevantan za razumevanje kontroverze između Makijavelija i Mora. U kontekstu svoje diskusije o funkciji drame, Bond koristi Morovu formulaciju o zločinu i kazni i postavlja je u savremeni kontekst. Po Bondu, potreba za pravdom je ljudski imperativ i urođena je. Međutim, u nepravičnom društvu „zločin može da predstavlja izraz ljudske potrebe za pravdom – poput destruktivnog dečjeg besa koji predstavlja njihovu potrebu za pravdom. Zločinac izvršava svoj zločin kako bi izrazio svoju nevinost. To je zapravo kliše u suđenjima mučenicima pod tiranijom... Taj kliše postaje surova istina kada nepravedna demokratija osuđuje i kažnjava zločince - a mi to ne želimo da priznamo” (Bond, 2006: 218).

“But in an unjust society ‘crime may be the expression of the need for justice – just as the child’s destructive anger may represent its need for justice. The criminal commits his crime to express his innocence. This is a cliché in the trials of martyrs under tyranny. ... The cliché becomes a raw truth when unjust democracy convicts and punishes criminals. – and we do not like to admit it.”

²⁴ “Though, to speak plainly my real sentiments, I must freely own that as long as there is any property, and while money is the standard of all other things, I cannot think that a nation can be governed either justly or happily: not justly, because all things will be divided among a few (and even these are not in all respects happy), the rest being left to be absolutely miserable.” (More, 1953: 102)

Zbog toga, u procesu sastavljanja svoje utopijske vlade, Mor odbacuje monarhiju i, poput Platona, zalaže se za republiku. Njegovo idealno društvo predstavlja neki vid miroljubivog sistema komunizma, gde je podela imovine jednaka, što zapravo znači da svaki čovek ima udeo u zajedničkoj imovini države, ali samo ukoliko radi za zajedničko dobro. Neki kritičari danas tvrde da je Mor podržavao imperijalizam engleske krune; međutim, u svojoj *Utopiji*, on pominje mogućnost vojne intervencije samo u slučaju da susedne zemlje zamole za pomoć protiv stranih agresora.²⁵

Jedan od prvih Morovih sledbenika bio je Žan Žak Ruso, francuski filozof i politički teoretičar, koji je obeležio epohu prosvetiteljstva u XVIII veku. Poput Mora, Ruso je smatrao da je savremena kultura negacija prirode, te je stalno isticao da ljudi treba da joj se vrate, tj. da treba ponovo da praktikuju koncepte slobode, ravnopravnosti i jednakosti, koji predstavljaju neotuđivo i urođeno pravo svakog pojedinca. Dakle, ljudi su u osnovi dobri, ali ih društvo kvari; Ruso deli viziju o korenima društvene nejednakosti sa Morom i zasniva je na postojanju privatne imovine. Budući da je i Ruso, poput Hobsa, jedan od utemeljivača sociološke teorije društvenog ugovora, on smatra da je jedini način da čovek ostane slobodan u građanskom društvu, a da se u isto vreme država zasniva na čvrstim temeljima, na unutrašnjem jedinstvu, potpuno ukidanje svih pojedinačnih volja, koje „po svojoj prirodi teže privilegijama”. Treba se pokoriti „opštoj volji” ili „volji čitave zajednice”, koja je uvek usmerena ka zajedničkom interesu i teži principu jednakosti, za razliku od ranije pomenute Hobsove vizije društvenog ugovora:

Ako je suprotnost pojedinačnih interesa dovela do potrebe obrazovanja društva, saglasnost tih interesa učinila je to obrazovanje mogućim. Društvenu vezu sačinjava ono što je zajedničko u tim raznim interesima; i kad ne bi bilo neke tačke u kojoj bi se svi interesi složili, nikakvo društvo ne bi moglo da postoji (Ruso, 1949: 24)

Pored Mora i Rusoa, još jedan značajan mislilac koji se otvoreno suprotstavlja Makijavelijevom geslu da „cilj opravdava sredstva” je Mišel Ejkem de Montenj. Smatra

²⁵ Što se tiče koncepta ropstva, Mor ga vidi kao sistem nametnutog rada - neka vrsta kazne za one koji odbijaju mogućnost da zarađuju za život tako što će raditi za dobrobit cele nacije. Pa čak i tom slučaju, uslovi života u kojima žive robovi su takvi da bi mnogi stanovnici iz susednih zemalja radije bili robovi u Utopiji nego slobodni građani u svojim domovinama (v. More, 1953: 103).

se začetnikom ličnog eseja, posvećenog putovanju uma, kako ga je sam opisao. Njegovi *Ogledi* (1580) su eksplicitno protiv osnovne pretpostavke imperijalizma – superiornosti Evropljana. Eseji *O kočijama* i *O kanibalima* predstavljaju najelokventniju osudu evropske uskoumne arogancije i egotizma, njene makijavelističke neiskrenosti i surovosti.

Iako obimni, evropski uvidi o ostatku sveta su, po Montanju, bili prilično nepotpuni, tako da je otkriće Novog sveta iz 1492. godine, moglo da predstavlja veličanstveni događaj u evropskoj istoriji, mogućnost da se dotadašnji evropski uvidi prošire i poboljšaju proučavajući verovanja i običaje američkih domorodaca. Nasuprot ortodoksnom shvatanju domorodaca kao običnih divljaka, Montanj insistira na činjenici da američki domoroci, ljudi koji su izgradili prelepe gradove poput Kuska u Peruu i Meksiko Sitija, mogu da poduče kolonizatore mnogo čemu. Međutim, osvajači, umesto da izvuku neku korist iz uvida o novoj kulturi, nameću svoje predrasude i arogantne stavove o kulturi američkih domorodaca, ili, bolje rečeno, o njenom nedostatku, i na taj način je ugrožavaju i korumpiraju:

Plašim se da smo u velikoj meri ubrzali propast Novog sveta našim zarazama, i da smo im nametnuli naše stavove i kulturu. To je bio svet odojčadi; a mi ga nismo šibali i podvrgli našoj disciplini zahvaljujući našoj prirodnoj hrabrosti i snazi, niti smo ga osvojili našom pravdom i dobrotom, niti smo ga pokorili našom velikodušnošću. Većina odgovora koje smo dobili od ovih ljudi i većina naših kontakata s njima pokazuju da oni uopšte ne zaostaju u prirodnoj jasnoći i relevantnosti uma (Montaigne, 2004: 104).²⁶

²⁶ "I am much afraid that we shall have very greatly hastened the decline and ruin of this new world by our contagion, and that we will have sold it our opinions and our arts very dear. It was an infant world; yet we have not whipped it and subjected it to our discipline by the advantage of our natural valor and strength, nor won it over by our justice and goodness, nor subjugated it by our magnanimity. Most of the responses of these people and most of our dealing with them show that they were not at all behind us in natural bright of mind and pertinence." (Montaigne, 2004: 104)

Montanj zatim navodi kako su neki od ovih tzv. varvara otišli u civilizovanu Evropu i opisuje njihovo iskreno čuđenje i negodovanje nad situacijom koju su tamo zatekli, koja zapravo može da posluži kao potvrda njegove ideje da su pravi divljaci bili kolonizatori:

„Možemo nazvati ove ljude varvarima, u odnosu na pravila razuma, ali ne i u odnosu na sebe, pošto ih nadmašujemo u bilo kojoj vrsti varvarstva...Trojica takvih varvara su otišla u Ruen, u vreme vladavine pokojnog kralja Čarlsa IX. Neko je želeo da zna čime su se najviše iznenadili. Rekli su da im je prvo veoma čudno da se toliko mnogo odraslih muškaraca, bradatih, jakih i naoružanih, pokorava detetu, i da nijedan od njih nije bio izabran umesto deteta da komanduje. Drugo što su приметili (u njihovom jeziku

Daleko od civilizovanog, velikodušnog ili barem tolerantnog odnosa prema domorocima, kolonizatori su koristili divljačke metode u njihovom pokoravanju, a koje su kasnije rezultovale u „istrebljenju svih divljaka” (Conrad, 2010: 25), kako je Konradov Kurc rezimirao ogoljenu istinu o evropskoj misiji civilizovanja Belgijskog Konga. Tri veka pre ovog Konradovog izveštaja, Bartolome de las Kazas, prvi zaštitnik ljudskih prava u slučaju američkih Indijanaca, izveštavao je o posledicama španske kolonijalizacije Novog sveta koristeći slične opise:

Uvereni smo da su naši Španci, svojom surovošću i poganostima, raselili i opustošili taj veliki kontinent, i da je više od deset kraljevstava, većih od Španije...nekada punih ljudi, sada napušteno. Kada sada svodimo račune, u proteklih četrdeset godina je više od dvanaest miliona osoba, muškaraca, žena i dece nepravredno stradalo kroz tiraniju i paklena dela koja su počinili hrišćani (De las Casas, 2004: 106).²⁷

Hauard Zin, istoričar, pisac i profesor političkih nauka na Bostonskom univerzitetu, u studiji *Istorijski eseji o američkoj demokratiji* (2004) takođe govori o sukobu između surove realnosti zasnovane na destruktivnom političkom obrascu koji ima za cilj nehumano bogaćenje malog broja ljudi, čija je nužna posledica bila materijalno i duhovno osiromašavanje domorodaca prilikom kolonijalizacije Novog sveta, i njenog

postoje izrazi kojima se jedan čovek vidi kao polovina drugog) jeste da je među nama bilo sitih ljudi i proždrljivaca, dok su njihove polovine bile prosjaci na njihovim vratima, izgladneli od bede i siromaštva; smatrali su da je čudno što su ovi nevoljnici trpeli takvu nepravdu, a pritom ih nisu poklali ili im zapalili kuće” (Montaigne, 2004: 105).

“So we may call these people barbarians, in respect to the rules of reason, but not in respect to ourselves, who surpass them in any kind of barbarity...Three of these men were at Ruen, at the time the late King Charles IX was there. Someone wanted to know what they had found most amazing. They said that in the first place they thought it very strange that so many grown men, bearded, strong and armed, who were around the king should submit to obey a child, and that one of them was not chosen to command instead. Second (they have a way in their language of speaking of men as halves of one another), they had noticed that there were among us men full and gorged with all sorts of good things, and that their other halves were beggars at their doors, emaciated with hunger and poverty; and they thought it strange that these needy halves could endure such an injustice, and did not take the others by the throat, or set fire to their houses” (Montaigne, 2004: 105).

²⁷ “We are assured that our Spaniards, with their cruelty and execrable work, have depopulated and made desolate the great continent, and that more than ten kingdoms, larger than all Spain...although formerly full of people, are now deserted. We give as a real and true reckoning, that in the said forty years, more than 12 million persons, men and women, and children have perished unjustly and through tyranny, by the infernal deeds and tyranny of the Christians” (De las Casas, 2004: 106).

pravičnog privida predstavljenog u vidu romansirane istorije iz koje američka deca uče o neustrašivim avanturističkim podvizima Kristofera Kolumba:

Kralj i kraljica su razgledali zlato i Indijance. Sa divljenjem su slušali priču o Kolumbovim avanturama, a onda su svi zajedno krenuli u crkvu na molitvu i pesmu. Suze radosnice su se pojavile u Kolumbovim očima (Zin, 2004: 90).

U svom dnevniku, Kolumbo govori o domorocima koji su evropsku ekspediciju dočekali blagonaklono; štaviše, njegovo mišljenje se u potpunosti poklapa sa Montenjovim kada govori o Indijancima kao o narodu koji je „miroljubiv i nema nikakav odnos prema materijalnim stvarima” (Zin, 2004: 82). Međutim, već u sledećoj rečenici, Kolumbo nudi pravi uvid u prirodu ovog „civilizovanog” pohoda, a razotkriva i osnovni cilj ekspedicije – plen po svaku cenu: „Sa svega pedesetak ljudi možemo ih pokoriti i naterati da čine šta god želimo” (Zin, 2004: 82).

Zin naglašava činjenicu da Kolumbo više ne posmatra Indijance kao dobre domaćine već kao potencijalne robove i jeftinu radnu snagu. Budući da Indijanci nisu pružali nikakav otpor evropskim kolonizatorima, već su bili izrazito blagonakloni i miroljubivi, „s sofisticirani” Evropljani su ih veoma brzo i efikasno pokorili, a potom su domoroce izlagali stravičnim mučenjima radi sopstvene zabave. Svoja zlodela bi odevali u ispraznu retoriku neophodnosti civilizovanja Indijanaca, o čemu je govorio i Montenj u *Ogledima*. Isti obrazac ponašanja, tvrdi Zin, mogao se uočiti i na tlu Afrike i Australije, odnosno svuda gde su „hrišćani, bele rase i vaspitani u „civilizovanom” zapadnoevropskom društvu, došli u kontakt sa ljudskim društvima koja nisu počivala na evropskim zakonima sile” (Zin, 2004: 83).²⁸

Poput Rubinštajna, Zin je u istoriji zapadne civilizacije uočio učestali, destruktivni obrazac koji je kritikovao, kako u vezi evropskog imperijalističkog pohoda na američki kontinent tokom XV i XVI veka, tako i u vezi sličnih poduhvata u istoriji XX veka. U studiji *Istorija dvadesetog veka* (1998) Zin ističe da većina ljudi ne dovodi u pitanje postojanje dominantnih političkih sistema i vodeće ideologije, pri čemu je taj

²⁸ Glavni predstavnik novog istorizma, Stiven Grinblat, isto se kao i Hauard Zin bavio proučavanjem dokumenata iz rane kolonijalne prošlosti evropskih zemalja, te je uporno ukazivao na kontinuitet imperijalnih ideologija od otkrivanja Novog sveta pa sve do danas. Vidi eseje u knjizi Greenblatt Stephen, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (1990); poglavlje II: „Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century”, str. 27-29.

nedostatak svesti nametnut kroz kulturne procese vaspitanja i obrazovanja, kao i različite institucionalne kontrole protoka znanja i informacija. Upravo je bespogovorno izvršavanje naredbi vladajućih ideologa vodilo u mnogobrojne masovne tragedije i stradanja tokom XX veka (v. Zinn, 1998: 431-443). Dalje ponavljanje takve istorije može se izbeći, smatra Zin, a njegovo mišljenje ujedno predstavlja okosnicu Šekspirovog otpora dominantnoj ideologiji u istorijskim dramama, „negovanjem nezavisnog mišljenja, masovnim povlačenjem lojalnosti, odbijanjem poslušnosti, investiranjem energije (zvaničnici bi rekli disidentske, utopijske) u drugačije životne koncepcije i projekte” (Bogoeva Sedlar, 2003: 364).

Šekspir je verovatno čitao Montenja, dok, kako smatra Fraj, Makijavelijeve traktate nije (Frye, 1986: 43). Međutim, ne možemo se oteti utisku da je sa Makijavelijevim radom bio u potpunosti upoznat, jer sukob između makijavelistički-pragmatične i morovski-utopijske vizije čoveka očigledno dolazi do izražaja u istorijskim dramama. Kroz analizu njegovih istorijskih drama, pokazaćemo kako se Šekspirovi stavovi oštro suprotstavljaju makijavelističkim načelima, nasuprot mišljenju pojedinih kritičara koji su smatrali da je Šekspir veličao ove principe, kao i da su veoma bliski Montenjovom skeptičnom stavu prema ostvarivanju pravičnog političkog sistema moći i kolonijalne ekspanzije. Takođe, treba istaći da je Šekspir intenzivno proučavao i zalagao se za Morovu utopijsku viziju „stvarnog čoveka”, čemu u prilog ide činjenica da je zajedno sa još petoricom autora radio na posebnoj drami o Ser Tomasu Moru, koja nije završena, ali svedoči o izrazitoj duhovnoj srodnosti dvojice renesansnih stvaraoca.

1.3. TEORIJSKI REFERENTNI OKVIR: POLAZNE HIPOTEZE

Tokom osamdesetih godina prošlog veka, novi istorizam se pojavio kao reakcija na kritičke pristupe koji su se bazirali samo na tekstu, a kojih su se pridržavali pripadnici nove kritike (New Critics). Njihov pristup je bio odgovor na biografsku kritiku gde se značenje dela tražilo ili u nameri autora ili u reakciji čitalaca na određeno delo. Ono što se najviše zameralo pripadnicima nove kritike je upravo njihova tendencija da se književnom delu pristupa oslanjajući se isključivo na estetsku samodovoljnost teksta, tj. bez osvrta na kulturni kontekst. S druge strane, novoistoričari su smatrali da treba razmatrati sve tekstove, ne samo književne, već, na primer, i istorijske spise i vojne izveštaje iz ovih pohoda, kako bi se stekla prava slika o određenom kulturnom periodu. Iako svesna namera novoistoričara nije bila da svi zločini i nepravde počinjeni tokom imperijalističkih i kolonijalnih pohoda renesanse isplivaju na površinu, ovakvo tumačenje tekstova se tokom godina jasno izdvojilo i izdefinisalo, te je veoma primenljivo u interpretaciji engleske renesansne drame.

Stiven Grinblat, najprominentnija figura ovog kritičkog pristupa, u uvodu za *Samooblikovanje u renesansi* (1980) ističe da je osnovna ideja novog istorizma da se prouči kako se konstituisao identitet u Engleskoj u XVI veku. Pod uticajem Altiserove teorije o ideologiji i ideološkom državnom aparatu čija je osnovna pretpostavka da svakog pojedinca oblikuju razni ideološki diskursi koji služe interesima vladajuće klase²⁹, i Fukoove teorije koja počiva na ideji da se društvena i politička moć bazira na

²⁹ Vidi tekst 'Ideology and Ideological State Apparatuses', iz knjige Althusser Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (2001). Pitanja kojima se Altiser bavi u ovom radu su pre svega: zašto su ljudi poslušni, zašto ljudi poštuju zakon i zašto ne dođe do revolucije koja će smeniti ovo društveno uređenje? Altiser državne aparate deli u dve grupe: na represivne (oličene u policiji, zakonu i zatvorima) i ideološke (koji pokrivaju sve vrednosti u koje subjekti veruju). U ovim drugim državnim aparatima, on vidi razliku između ideologija kao što su demokratija, kapitalizam, marksizam, hrišćanstvo i ideologije koja je strukturalna, večna, koja deluje nesvesno i nema istoriju. Takva ideologija zapravo predstavlja predstavu (representation) zamišljenog odnosa pojedinaca sa stvarnim uslovima življenja. Altiser zaključuje da nema ideologije bez subjekta, a proizvodnja takvog subjekta počinje već rađanjem u u ideološkom svetu i taj proces on naziva interpelacija. Po Altiseru, nemoguće je isključiti se iz ideologije i biti loš subjekt, što svaki pokušaj subverzije sistema čini ništavnim.

diskursima koji potiču iz dominantnih društvenih institucija³⁰, Grinblat je mišljenja da su svi umetnici kontrolisani od strane različitih društvenih autoriteta, kao što su: crkva, dvor, bog, porodica itd. (Greenblatt, 1980: 4)

Po mišljenju novoistoričara, određena institucija oblikuje ponašanje pojedinca, a njegova subjektivnost se konstruiše u skladu sa kulturnim kodovima koji nas istovremeno ograničavaju i kontrolišu. Pitanje koje se ovde nameće jeste u kolikoj meri bilo koji književni tekst može da kritikuje društvene autoritete, imajući u vidu da su i autor i delo proizvod istog ideološkog društvenog aparata. Greška koju novoistoričari, pa i sam Grinblat pravi s vremena na vreme, jeste zamagljivanje razlike između fikcije i činjenica. Nakon analize određenog teksta u kome se prepoznaje vodeća ideologija, oni su skloni tvrdnjama da tekst ne može da kritikuje društveni aparat, već da ga samo više podrži i ojača. Pa ipak, u studiji *Samooblikovanje u renesansi* (1980), Grinblat ističe da je tzv. želja za igrom, "the will to play" (Greenblatt, 1980: 193, 201) presudna u pružanju otpora autoritetima. Pošto nema drugog načina da se pojedinac pobuni protiv ustaljenog poretka, likovima iz Šekspirovih istorijskih drama ostaje samo da se poigravaju autoritetima, pa i svojim sopstvenim, tako što će se podsmevati svim važećim i ustaljenim moralnim normama tog perioda, prigrliti sve što su ti isti autoriteti odbacili kao zastrašujuće i gnusno i veličati sopstveni pad zarad anarhije koja će neizostvano uslediti nakon toga, anarhije koja će uzdrmati temelje naizgled dobro organizovanog društva.

Za razliku od novoistoričara, humanistički kritičari su mišljenja da umetnost predstavlja otpor ideologiji, što će i nama poslužiti kao polazna hipoteza u analizi Šekspirovih istorijskih drama. Humanisti Livisu zamerano je to što je književnost

³⁰ Vidi knjigu Fuko Mišel *Nadzirati i kažnjavati, nastanak zatvora* (1997). Među dominantnim društvenim institucijama Fuko ubraja škole i zatvore i govori o sličnosti između ovih, na prvi pogled, različitih institucija. Fuko ističe najupadljiviju sličnost između ovih institucija, a to je sistem kažnjavanja, koji je sistematično organizovan i legitiman. Treba istaći da njegovi istraživački uvidi zapravo govore o tome da je za škole znanje bilo ponajmanje važno, jer su bile koncipirane prvenstveno kao instrumenti sprovođenja hijerarhije vlasti. Obrazovanje je imalo za cilj da usadi disciplinu, poštovanje prema autoritetu i strah od kazne. U procesu obrazovanja gube se pojedinačna obeležja, a svaki pojedinac postaje slučaj koji se poredi, ocenjuje i meri sa drugima, koji se dresira, vaspitava i kategorizuje, i na taj način se zapravo isključuje iz društva. Najzad, ispitivanje pojedinca zauzima centralno mesto u postupcima koji od njega čine konačni proizvod dominantne ideologije. Po Fukou, disciplina je realnost utemeljena specifičnom tehnologijom vlasti i ukorenjena u društvenim naukama poput evropske pedagogije. Posledica i proizvod takve ideološke manipulacije je disciplinovani pojedinac (Fuko, 1997: 19, 186,187).

percipirao kao potpuno autonomni stvaralački proces koji izražava univerzalne vrednosti i istine. Ove optužbe su izrečene s ciljem da se književnosti oduzme društveno-subverzivna uloga, o kojoj su predstavnici humanističke kritike govorili, tj. da ona stimuliše kritičko mišljenje i da na taj način omogućava da se pojedinac odupre uticaju kulture. Za humanističke kritičare estetske i moralne vrednosti su identične, tako da su kriterijumi na osnovu kojih procenjujemo književno delo zapravo važeći i za najrazličitije životne situacije. „Život je ključna reč”, kaže Livis, a cilj prave književnosti nije da ga kontroliše nego da mu služi (Leavis, 1972: 112).

U identičnom humanističkom maniru, Robert Brustin ističe da je osnovna uloga pravog umetnika da precizno predstavi i detaljno opiše probleme koje uočava, a ne da nudi sopstvena rešenja, jer svaki čitalac ima zadatak da ih samostalno potraži. Brustinovi uvidi su vezani za ulogu pozorišta u XX veku; međutim, više su nego primenljivi na Šekspirov elizabetinski teatar. Dakle, smatra Brustin, svrha pozorišta nije umetnička vizija rešavanja nagomilanih problema, već uvećavanje sposobnosti razumevanja publike za sve političko-ideološke mahinacije kojima se lično treba suprostaviti: „Umetnost obuhvata politiku, ali je ne podržava...umetnik živi u kompromitovanoj stvarnosti, ali i u jednom i u drugom svetu – u svetu mašte u kojem njegova vizija uspeva da ostane čista i apsolutna” (v. Brustein, 1991: 280, preuzeto iz Bogoeva Sedlar, 2003: 338).

Pesnik je čovek koji živi punim plućima, koji je očuvao ono što Hjuz naziva „celovitost” svog bića, a Livis smatra osnovnom ljudskom prirodom. To ne znači da se umetnik razlikuje od običnog čoveka, da je deo kulturne elite kako su to kasnije neki tumačili, već samo da može mnogo jače od ostalih da se odupre uticaju kulture. Humanistička kritika počiva na već pomenutoj Eliotovoj ideji da treba prevazići „disocijaciju senzibiliteta”, tj. davanje prioriteta samo jednom aspektu bića (Eliot, 1921: 64, 66). Za razliku od novoistoričara koji su mišljenja da je nemoguće ostvariti ovaj ideal, jer pojedinac zavisi od različitih društvenih faktora i autoriteta, humanisti smatraju da ništa nije neostvarivo i da „podeljen” čovek može ponovo postati kompletan, ukoliko sam prepozna važnost prirodnih, nepisanih zakona i ne pokušava da ih kontroliše nametanjem samoproklamovano legitimnih, pisanih akata. Vladari iz Šekspirovog istorijskog opusa dele istu ambiciju - da kontrolišu život, a ne da mu služe, kao što je već

navedeno, i zato, neizostavno moraju da trpe tragične posledice svoje „disocijacije senzibiliteta” (Eliot, 1921: 64, 66).

U analizi Šekspirovih istorijskih drama koristićemo uvide još jednog kritičkog pravca, koje je trenutno vodeći i veoma popularan u oblasti šekspirologije, a koji je, sa druge strane, usko povezan sa osnovnim postavkama novog istorizma (štaviše, proistekao je iz njega) – prezentizam. Predstavnici ove kritičke škole, Hju Grejdi i Terens Hoks, ga između ostalog definišu kao pravac koji počiva na ideji neprekidne komunikacije između prošlosti i sadašnjosti, odnosno na ideji da trenutno najučestalije društvene nedoumice mogu da podstaknu proces proučavanja povezanih događaja iz prošlosti, a pritom utiču i na formiranje društvene svesti, što je od izuzetne važnosti za našu interpretaciju Šekspirovih istorijskih drama, a i jedan od razloga što je prvi deo rada upravo posvećen ideji renesansne baštine i njene aktuelnosti u savremenom društvu. Kada govori o prezentizmu, Hoks kaže:

Naravno da treba da čitamo Šekspira uzimajući u obzir istorijski kontekst. Međutim, pošto se i sam termin istorije zasniva na neprekidnom dijalogu između prošlosti i sadašnjosti, kako možemo da odlučimo čije će istorijske okolnosti imati prioritet u tom procesu, Šekspirove ili naše?...Čini se da je svaki naš kontakt sa pojedinostima i događajima iz prošlosti zapravo kontaminiran čitaočevom situiranošću u sadašnjosti...Jer mi, naposletku, nikada ne možemo da pobegnemo od sadašnjosti. I ukoliko nam sadašnjost uvek i jedino omogućava da prošlost progovori, ona uvek i jedino govori – o nama samima. Iz toga sledi da je prva dužnost svakog kritičara ove škole da prihvati činjenicu da će sva pitanja koja postavljamo u vezi s bilo kojim književnim tekstom biti neizbežno oblikovana našim interesovanjima, čak i kada ona uključuju ono što nazivamo prošlošću. Ironija ove situacije predstavlja plodno, važno i neizbežno gledište svakoga teksta. Možda je to osnova jedine dobre pogodbe o Šekspiru koju smo sposobni da napravimo (Hawkes, 2007: 5).³¹

³¹ “Of course we should read Shakespeare historically. But given that the term history develops out of a never-ending dialogue between past and present, how can we decide whose historical circumstances will have the priority in the process, Shakespeare’s or our own?... (Our) contact with the actualities and particular contingencies of the past is felt to have been contaminated by the critic’s own situatedness in the present...For we can never, finally, evade the present. And if it’s always and only the present that make the

Kako bismo ilustrovali važnost ovog stanovišta za naše tumačenje Šekspirovih istorijskih drama, navešćemo jedan primer iz trenutno aktuelne društvene problematike, koja može da se iskoristi u razjašnjavanju sukoba između političkog i ličnog kao okosnice ovog rada. Danas akutno pitanje multikulturalne tolerancije počiva na osnovnim renesansnim i prosvetiteljskim postulatima kao što su autonomija, autentičnost, individualizam, sloboda izbora i usko je povezano sa potrebom za priznavanjem, koja se u savremenom društvu generalno tumači kao potreba za priznavanjem pojedinaca ili grupa i njihovih autentičnih identiteta.

Kanadski teoretičar, Čarls Tejlor, u eseju *Politika priznavanja* (1994), ističe da je razumevanje pojma pojedinačnog identiteta, kao i ideja da svaki pojedinac ima pravo da bude javno priznat, zapravo počiva na liberalnim postavkama identiteta koje su se pojavile tokom XVIII veka, a zasnivale su se, s jedne strane, na idejama prosvetiteljstva koje smo u radu predstavili služeći se kritičkim uvidima Adorna i Horkhajmera (društvena pravda, jednakost, intelektualna nezavisnost, slobodna volja), a sa druge, na glavnoj romantičarskoj težnji ka autentičnom pojedincu, superiornom u odnosu na društvo („Moram da stvorim sopstveni sistem ili da budem rob tuđeg”, kako je govorio Blejk u *Jerusalimu* (1820)). Međutim, danas smo svedoci da uprkos javnom proklamovanju principa politike jednakosti, pripadnici različitih etničkih manjina nisu podjednako zastupljeni u globalnom političkom sistemu, tako da neutralnost političkog liberalizma, po Tejloru, mora da bude zamenjena politikom različitosti u kojoj će biti mesta za priznavanjem i opstankom manjinskih kultura, ne samo u teoriji, već i u praksi.

S tim u vezi, Kantovo tumačenje razlike između „javne” i „privatne” sfere, na koje se Tejlor poziva, oduvek je bilo primamljivo iz perspektive interpretacije raskola između systemske društvene kontrole i lične slobode, te su mnogi iskreno verovali da javno proklamovane prosvetiteljske ideje društvene pravde i jednakosti mogu da se integrišu sa romantičarskim težnjama iz privatnog života. U eseju *Šta je prosvetiteljstvo*,

past speak, it speaks always and only to – and about – ourselves. It follows that the first duty of a credible presentist criticism must be to acknowledge that the questions we ask of any literary text will inevitably be shaped by our own concerns, even when these include what we call 'the past'. The irony which that situation generates constitutes a fruitful, necessary and inescapable aspect of any text's being. Perhaps it's the basis of the only effective purchase on Shakespeare that we're able to make” (Hawkes, 2007: 5).

nakon čuvenog gesla Sapere Aude – „usudi se da znaš” – Kant pravi razliku između dva tipa rezonovanja, javnog i privatnog i kaže:

Javna upotreba intelekta mora uvek biti besplatna, jer samo ona može da dovede do prosvetljenja među ljudima; privatna upotreba često može biti ograničena, a da pritom ne ometa napredak prosvećenosti. Pod javnom upotrebom intelekta podrazumevam bilo kakav vid korišćenja intelekta od strane naučnika pred celim pismenim svetom. Pod privatnom upotrebom intelekta podrazumevam sve što bilo ko učini u građanskoj službi koja mu je namenjena (Kant, 2).³²

Po Kantovom stanovištu, „privatno” ne bi trebalo da se izjednačava sa „ličnim”, jer privatna sfera u životu svakog pojedinca nije direktno suprotstavljena kolektivnom identitetu. Upotreba intelekta mora biti slobodna i javna u skladu sa osnovnim prosvetiteljskim uvidima. Međutim, kao što je primetio Slavoj Žižek, Kantova fraza – „misli slobodno, ali se pokori” – zapravo znači da intelekt mora da bude slobodan u javnoj sferi, dok, s druge strane, u privatnoj sferi treba biti smeran i pokoran. U optimističkoj, prosvetiteljskoj viziji ovih koncepata, viziji koju je Kant definitivno imao na umu, tvrdi Žižek, podrazumeva se da prosvećeni pojedinac može i mora da se oslobodi stege nametnutih društvenih autoriteta i da u prvi plan postavi svoju autonomiju i univerzalnost (Žižek, 3).

Međutim, kako smo već naveli u Tejlorovom tumačenju relevantnosti Kantove podele na javnu i privatnu sferu u trenutno važnim političkim pitanjima, u savremenom društvu dolazi do (ne)namerne zloupotrebe prilikom tumačenja ovih prosvetiteljskih ideja. Opravdanje ove manipulativne prakse vidi se kroz tobože praktikovanje politike neutralnog političkog liberalizma, dok se zapravo radi o perfidnom podrivanju ideje različitosti i prava na autonomni glas manjinskih kultura. Na taj način, uvidi prezentizma, kao kritičke škole koja je nastala na osnovama novog istorizma, postaju izuzetno značajni za tumačenje glavne teze ovog rada, jer razotkrivaju neke pojedinosti iz istorije koje nisu

³² “The public use of one's reason must always be free, and it alone can bring about enlightenment among mankind; the private use of reason may however often be very narrowly restricted, without otherwise hindering the progress of enlightenment. By the public use of one's own reason I understand the use that anyone as a scholar makes of reason before the entire literate world. I call the private use of reason that which a person may make in a civic post or office that has been entrusted to him” (Kant, 2).

u potpunosti ili precizno pojašnjene, pa se one tumače iz savremene perspektive i koriste boljem razumevanju sadašnjeg političkog trenutka. Štaviše, ovi uvidi ukazuju i na potencijalne, često zlonamerne, manipulacije u interpretaciji književnog kanona, uslovljene savremenim političkim tendencijama, što je sudbina koju Šekspir često nije mogao i ne može da izbegne.

2. (ZLO)UPOTREBE ISTORIJE

2.1. RENESANSNE IDEJE O ISTORIJI

Šekspir i njegovi savremenici nisu delili mišljenje, široko rasprostranjeno među velikim brojem istoričara i književnih kritičara današnjice, da postoji značajna ideološka, politička i društvena razlika između prošlosti i sadašnjosti, te da je ta razlika značajnija od koncepta istorijskog kontinuiteta. Za Villijama Šekspira, renesansnog autora istorijskih drama, prošlost nije predstavljala nepoznati entitet u kome su na snazi bili drugačiji ideološki principi, državni zakoni i političke igre moći. Razumevanje istorije, kako navodi Ser Tomas Nort u svom predgovoru *Plutarhovich života* (1595), jednom od Šekspirovih izvora za iskazivanje sopstvene vizije istorijskih dešavanja u elizabetinskoj Engleskoj i drevnom Rimu, od vitalnog je značaja jer povezuje prošlost sa sadašnjošću – istorija nas uči na primerima prošlosti, omogućava nam da shvatimo sadašnjost tako što izvodimo zaključke na osnovu primera prošlih trijumfa, ali i propuštenih prilika. Praktične lekcije istorije značajne su za svakodnevni život, zbog mogućnosti „poređenja i primenjivanja” na trenutne okolnosti:

Postoji određeno pravilo i uputstvo, koje nas uči da na osnovu primera prošlosti sudimo o događajima sadašnjim, kao i da predvidimo ono što će se tek desiti: tako da možemo da zaključimo šta nam se dopada i šta da sledimo, šta nam se ne dopada i šta da izbegnemo (North, 1595: iii- iv).³³

Događaji o kojima Šekspir piše u svojim istorijskim dramama bitno se razlikuju od događaja opisanih u drugim dramskim žanrovima, jer se zasnivaju na pretpostavci da su iz istorijske perspektive istiniti. U procesu nastajanja ovih drama, autor, pored oslanjanja na sopstvenu imaginaciju i kreativnost, morao je da uzme u obzir istorijske

³³ “For it is a certaine rule and instruction, which by examples past, teacheth us to judge of things present, and to foresee things to come: so as we may know what to like of, and what to follow, what to mislike, and what to eschue” (North, 1595: iii- iv).

činjenice. Zapravo sve Šekspirove istorijske drame predstavljaju sponu između činjenica i fikcije, istorije i imaginacije, pri čemu se oštra razlika između kreativnog umetnika i racionalnog istoričara, o kojoj govori čuveni engleski renesansni pesnik Filip Sidni u *Odbrani poezije* (1579) zapravo gubi, te se kvaliteti umetnika i istoričara objedinjavaju radi stvaranja posebnog žanra tipičnog za elizabetinsku Englesku.

U ovom eseju, Sidni pravi razliku između „zlatnog” sveta pesnika, koji ima slobodu da osmisli kreativnu alternativu monotoniji realnosti zahvaljujući svojoj nesputanoj imaginativnoj sposobnosti, dok, s druge strane, obični ljudi i istoričari moraju da se zadovolje „bronzanim” svetom opštepriznatih činjenica i unapred datih podataka (Sidney, 1989: 107). Sama reč „pesnik” vuče poreklo iz starogrčkog jezika i označava „stvaraoca”; tj. po Sidnijevoj shvatanju, pesnik je zadužen za stvaranje nove realnosti u kojoj kombinuje istorijske činjenice i filozofske apstrakcije na način razumljiv većini ljudi. Jedan od najvažnijih razloga koje Sidni navodi da bi istakao superiornost umetnika nad istoričarem i filozofom jeste kombinacija istorijskih i filozofskih metoda koje pesnik koristi u svom kreativnom procesu, te nas pesnik istovremeno praktično podučava i priređuje estetski užitak:

Pesnik bez premca obavlja obe funkcije [filozofa i istoričara]. Sve što filozof smatra da treba da se uradi, pesnik ilustruje preko savršenog primera pojedinca koji je to već učinio, tako da opšte pojmove dokazuje na pojedinačnim primerima...Pesnik koristi činjenice istoričara, ali ih oplemenjuje koristeći imaginaciju u kreativnom procesu i na taj način nas može naučiti vrlini (Sidney, 1989: 109).³⁴

Shodno prethodnoj Sidnijevoj konstataciji, Šekspirove istorijske drame pokazuju da, iako je autor morao da se ograniči određenim istorijskim okvirom, postoji mogućnost pronalaženja drugačijih umetničkih uvida u istoriju i novih tumačenja postojećih događaja, zahvaljujući umetnikovoj imaginativnoj sposobnosti. Istoričar i pisac

³⁴ “Now does the peerless poet perform both [the functions of the philosopher and the historian]. For whatsoever the philosopher says should be done, he gives a perfect picture of it is some one by whom he presupposes it was done; so he as couples the general notion with the particular example.... The poet uses the facts of the historian, but he makes them more noble by using the imagination in the creative process. The poet then can teach virtue”(Sidney, 1989: 109).

pozorišnih komada koji se bave istom tematikom moraju da donesu određene formalne odluke prilikom selekcije istorijske građe, jer, kako je teoretičar renesanse Hejden Vajt prokomentarisao, obojica „su izloženi vrtoгу već predstavljenih događaja, od kojih moraju da izaberu elemente priče o kojoj će pisati” (White, 1973: 6).³⁵ U zavisnosti od odabira materijala i elemenata priče koji se naglašavaju u procesu stvaranja može se praviti razlika između istorijske i umetničke vizije datih događaja.

Bez obzira na to koje su elemente istorijske priče naglašavali u svom radu, zajednički obrazac za engleske renesansne istoričare i pisce pozorišnih komada zasnivao se na didaktičkoj ideji izvlačenja praktičnih pouka iz istorijskih dešavanja, te su u svim tim dešavanjima pokušavali da dođu do sveobuhvatnih praktičnih lekcija koje bi se, koherentno, primenjivale na tadašnje političke, društvene i ekonomske okolnosti. Dakle, kasnija pozitivistička tumačenja koncepta istorije, popularizovana tokom XIX veka³⁶, koja su se zasnivala na ideji istoričara kao objektivnog i nepristrasnog naučnika čiji je zadatak striktno prezentovanje istorijskih činjenica, ili, pak, poststrukturalistička tumačenja ovog koncepta, popularizovana tokom XX veka³⁷, koja dovode u pitanje objektivnost samih istorijskih činjenica, predstavljale su nepoznanicu u doba renesanse u Engleskoj.

Irvin Ribner u opsežnoj studiji o fenomenu žanra istorijskih drama u renesansnoj Engleskoj, *Engleska istorijska drama u doba Šekspira*, (prvi put objavljena 1957.

³⁵ “confront a veritable chaos of events, already constituted, out of which he must choose the elements of the story he would tell” (White, 1973: 6).

³⁶ Glavni predstavnik pozitivističkog shvatanja koncepta istorije je nemački istoričar Leopold fon Ranke (1795-1886). Osnovna karakteristika njegovog rada jeste isticanje značaja izučavanja originalnih istorijskih izvora i objektivnog istorijskog stava. Ranke se smatra utemeljivačem naučne historiografije i tradicionalne nemačke istorijske škole. U uvodu svog kapitalnog dela *Istorija romanskih i germanskih naroda (1495-1535)*, Ranke se suprostavlja dotadašnjoj pragmatičkoj istoriji čuvenom tvrdnjom da želi da istraži prošlost onako kako se zaista desila, (*wie es eigentlich gewesen*), čime je izrazio težnju za potpunom objektivnošću istoričara (v. Ranke, 1824).

³⁷ Poststrukturalističko shvatanje koncepta istorije potiče od Sosirove distinkcije između istorijskog (dijahronog) i deskriptivnog (sinhronog) čitanja teksta. Iz ove osnovne razlike, poststrukturalisti su došli do zaključka da istorija zapravo analizira deskriptivne kulturne koncepte, a proučavanjem u kolikoj meri su se razni kulturni koncepti vremenom menjali, poststrukturalisti žele da protumače kako se ti isti koncepti doživljavaju u sadašnjem trenutku. Dakle, istorijsko činjenično stanje nije od primarnog značaja, čak se dovodi u pitanje objektivnost istorijskih činjenica, a ono što se naglašava i proučava jeste reakcija savremenika na kulturne primere iz prošlosti. Npr. Fukoova studija *Ludilo i civilizacija* (2001) istovremeno nudi istorijski pregled raznih kulturnih teorija koje su se bavile ovim fenomenom, kao i savremeni pristup tumačenja kulturnih stavova o ludilu, pri čemu je druga komponenta rada, tj. savremenost teme, mnogo značajnija od problematične objektivnosti njenog istorijskog pregleda (v. Foucault, 2001).

godine), nudi slikovit uvid u dihotomiju shvatanja koncepta istorije u elizabetinskom renesansnom periodu. Ribner smatra da možemo da izdvojimo dva različita pristupa koja su uticala na elizabetinsku historiografiju: humanistički, pod snažnim uticajem starogrčkih filozofskih klasika, i srednjovekovni, zasnovan na osnovnim premisama hrišćanskog verovanja. Za razliku od srednjovekovnog hrišćanskog pristupa koji je sva istorijska dešavanja tumačio iz apokaliptične i univerzalne perspektive, humanistički pristup je prednost davao didaktičkoj, svetovnoj, pragmatičkoj, političkoj, nacionalističkoj sferi. Pripadnici elizabetinskog društva nisu pravili jasnu razliku između ova dva suprostavljena pristupa istorijskoj naraciji; štaviše, tvrdi Ribner, „engleska renesansa predstavlja primer preklapanja srednjovekovnog i humanističkog” tumačenja istorije (Ribner, 2005 : 21).

Renesansni istoričari naklonjeni humanističkom tumačenju istorije su se, tvrdi Ribner, bavili sledećim pitanjima: nacionalnom glorifikacijom Engleske, analizom tadašnjih društvenih i političkih dešavanja (kako bi naglasili prednosti i mane državnih zvaničnika), upotrebom političkih dešavanja iz prošlosti radi formiranja vodećih političkih stavova, upotrebom istorije radi dokumentovanja tadašnje političke teorije, i, konačno, razmatranjem nekadašnjih političkih neuspeha i kriza radi učvršćivanja stoičkog odnosa prema eventualnim političkim nedaćama u budućnosti. S druge strane, renesansni istoričari naklonjeni srednjovekovnom hrišćanskom tumačenju najčešće su se bavili sledećom tematikom: ilustracijom božjeg providenja kao osnovne pokretačke sile u privatnim i političkim dešavanjima, kao i obznanjivanjem ideje o racionalnom i logičnom božanskom planu svih dešavanja u političkoj i privatnoj sferi, a koji je istovremeno potvrda božje mudrosti i pravde (Ribner, 2005: 24). Sve ove (zlo)upotrebe istorije mogu se identifikovati u Šekspirovim istorijskim dramama – bilo da su samo ovlaš spomenute ili studiozno predstavljene, bilo da su opisane radi zabave renesanse publike ili isticanja prihvatljivosti određenih političkih teorija.

2.2. ŠEKSPIROVE ISTORIJSKE DRAME: IZVORI I KONVENCije ŽANRA

Villijam Šekspir je autor deset istorijskih drama (jedanaest, ukoliko uzmemo u obzir dramu *Edvard III*, prvi put objavljenu anonimno 1596. godine, čije je nepotvrđeno autorstvo vekovima predstavljalo enigmnu književnim kritičarima; konačno, 1998. godine, ova drama je uvrštena u Šekspirov književni kanon u okviru publikacije *New Cambridge Edition of Shakespeare's Drama*). Hronološki posmatrano, one pokrivaju istorijski period od vladavine kralja Džona (rani XIII vek) do vladavine kralja Henrija VIII (XVI vek). Posebno treba naglasiti autorovo viđenje i tumačenje istorijskog perioda od 1399. godine (svrgavanje s vlasti i pogubljenje kralja Ričarda II) do 1485. godine (smrt Ričarda III u okršaju kod Bosvorta i dolazak na vlast Henrija VII), jer je ovom periodu Šekspir posvetio dve tetralogije – prema istorijskom sledu događaja može se govoriti o *Ričardu II*, *Henriju IV (Prvom i Drugom delu)*, *Henriju V*; u posebnoj tetralogiji govori se o *Henriju VI (Prvom, Drugom i Trećem delu)* i *Ričardu III*.³⁸

Istorijska drama predstavlja žanr tipičan za engleski elizabetinski period, koji doživljava svoju najveću popularnost tokom osamdesetih i devedesetih godina XVI veka, a čiji uticaj značajno opada nakon smrti kraljice Elizabete I i dolaska na presto Džejmsa I Stjuarta, 1603. godine. Iako se nastanak ovog žanra uglavnom vezuje za ime Vilijama Šekspira, treba napomenuti da su se ovom tematikom bavili razni renesansni umetnici. Tako, na primer, treba istaći najuspešnijiu englesku glumačku grupu iz XVI veka, tzv. *Kraljičine ljude*, čije je izvođenje komada posvećenim ratnim pobedama kralja Henrija

³⁸ Zanimljivo je da je Šekspir prvo napisao drugu tetralogiju (1590), a prvu nekoliko godina kasnije (1595-1599). Mada, uzimajući u obzir istorijske činjenice to nije toliko neobično. Tokom 1590-ih godina, elizabetinci su bili poprilično zabrinuti oko činjenice da kraljica Elizabeta I nije imala naslednika, a poučeni iskustvom građanskog rata između pripadnika dinastija Lankaster i Jork (Ratovi ruža, 1455-1485), pre dolaska na vlast dinastije Tjudor, smatrali su da je ovo pitanje od presudnog značaja za dalju budućnost nacije. Jedna struja književne kritike, predvođena Tilijardom, smatrala je da je Šekspirova inicijalna namera verovatno bila da u drugoj tetralogiji ponudi dramatisovanu verziju košmara građanskog rata, a da se u prvoj tetralogiji usredsredi na upozorenje da se tako nešto više ne ponovi, te da zaključi sa optimizmom i nadom u bolju budućnost engleske nacije. Druga grupa kritičara, među kojima su i novoistoričari, Šekspirovu nehronološku istorijsku metodu pisanja povezivala je sa svesnim autorovim pokušajima podriivanja dominantne tjudorske ideologije, o čemu će biti više reči kasnije u radu.

V, kao i prikaz problematične vladavine kralja Džona, poslužilo kao inspiracija Šekspiru u nastajanju njegovih istorijskih drama, koje su se bavile opisom identičnih istorijskih događaja (v. Mc Millin Scott, Mac Lean Sally-Beth, 1998: 15).

Osim ove glumačke trupe, treba takođe istaći činjenicu da je najveći Šekspirov dramski rival tog vremena, Kristofer Marlo, takođe napisao istorijsku dramu *Edvard II* (1592), a pored izvođenja ove istorijske drame, bila su veoma popularna izvođenja drama *Edvard III* (1590), *Vudstok* (1592), *Edmund II* (1588-1590), koje književna kritika danas uglavnom pripisuje Šekspiru, u svojstvu autora ili koautora. Dakle, iako se iz svega navedenog zaključuje da Šekspir nije sam stvorio ovaj žanr, takođe se nameće zaključak da je on, više nego bilo koji pisac pozorišnih komada engleske renesanse, bio odgovoran za uspostavljanje konvencija i karakteristika ovog žanra, o čemu svedoči važna činjenica da su upravo njegove istorijske drame nadživele istorijski period u kome su nastale i da su i danas veoma aktuelne.

Prva i osnovna karakteristika ovog žanra jeste da se drama zasniva na istorijskim činjenicama. U Šekspirovim istorijskim dramama, obrađuje se materijal iz bliske engleske istorije – istorija XIV i donekle XV veka. Veoma je mali broj istorijskih drama koje se bave događajima koji su se desili u okviru vladavine dinastije Tjudor; tu je Šekspirova drama *Henri VIII*, napisana i izvedena tokom 1613. godine, izuzetak, ali, kao što ćemo videti kasnije kroz interpretaciju ove drame, ona se umnogome razlikuje od ostalih Šekspirovih istorijskih drama, te i nije svrstana u tetralogije koje se bave ovom tematikom.

Istorijski izvori kojih se Šekspir detaljno pridržavao predstavljaju prozne hronike iz XVI veka, naročito istorijski prikaz Rata dveju ruža autora Edvarda Hola iz 1548. godine, *Ujedinjenje dve plemenite i slavne porodice Lankastera i Jorka*, (*The Union of the two noble and illustre families of Lancastre and Yorke, beeyng long in continual discension for the croun of this noble realme*) i hronika odnosa Engleske, Škotske i Irske autora Rafaela Holinšeda iz 1587. godine, *Hronike Engleske, Škotske i Irske* (*Chronicles of England, Scotlande and Irelande*). Mnogi odlomci iz Šekspirovih istorijskih drama zapravo predstavljaju vernu adaptaciju odlomaka iz ovih istorijskih izvora, uz slikovito

preuzimanje fabule, karakterizacije likova i neobičnih istorijskih detalja o kojima su ovi istoričari govorili.

Holova hronika zasniva se na konceptima jedinstva i nesloge, dok će književni kritičar koji je napisao jednu od najuticajnijih kritika Šekspirovih istorijskih drama (prvi put objavljenu 1944. godine, a još uvek u potražnji i štampi), E. M. V. Tiliyard, ovu vrstu istorijskog prikaza nazvati „tjudorskim mitom” (Tillyard, 1964: 50), pri čemu nacija, oštećena dugogodišnjim građanskim ratovima i unutrašnjim sukobima, konačno može da se oporavi sa dolaskom na vlast nove dinastije Tjudor. Tiliyard je smatrao da je Šekspirovo viđenje engleske istorije u potpunosti identično sa Holovim skoro religioznim istorijskim obrascem, po čemu su svi istorijski događaji proizvod božjeg providenja, koje definitivno favorizuje prednosti elizabetinske vladavine. Kada govori o Šekspirovim izvorima, Tiliyard uporno ističe značaj Holove, a smanjuje uticaj Holinšedove hronike, jer, po njegovom shvatanju, Holinšed „umanjuje značaj tjudorskog mita” (Tillyard, 1964: 51), uključujući istorijsku građu koja odstupa od sveobuhvatnog moralnog obrasca koji Tiliyard uočava u dramama.

Taj moralni obrazac, kako tvrdi Zorica Bečanović Nikolić u opsežnoj studiji *Šekspir iza ogledala* (2007), podrazumeva Tiliyardovo shvatanje „da se u nekom trenutku dogodi dubinski poremećaj prirodnog toka stvari, u vidu zločina koji povlači dugotrajne sukobe i patnju (ovde se misli na svrgavanje Ričarda II Plantageneta od strane Henrija Bolinbruka), da bi, na kraju, božje providenje, nedokučivim putevima (čak i implementacijom zla, kao u slučaju Ričarda III) dovelo do ponovnog uspostavljanja onog na početku pretpostavljenog prirodnog toka stvari. To je Tiliyardova verzija Šekspirove političko-religijske šeme. Po njemu je i elizabetinsko i Šekspirovo shvatanje politike bilo neodvojivo od hrišćanske vere i on ne dopušta nikakve pukotine koje bi skepsa poput Makijavelijeve eventualno proizvela u takvom opštem konceptu” (Bečanović Nikolić, 2007: 133).

Shodno tome, po Tiliyardu, dve tetralogije zapravo pričaju jednu neprekidnu priču, priču koja se završava trijumfalnim dolaskom na vlast Henrija VII, ideologijom obnovljenog mira i prosperitetne budućnosti engleske nacije. Ideju blagostanja možda

najbolje ilustruje citat iz drame *Ričard III*, poslednji stihovi Ričmondovog finalnog monologa, a ujedno i poslednji stihovi drame:

Nek te lepe zemlje ne odlaze dari
Onom što mir njezin izdajnički kvari!
Rane su stale, mir živeti može,
A da dugo živi, reci amin, Bože! (V,vii, 34, 37- 40)³⁹

Glavni razlog što Tilijard favorizuje Šekspirovo pozivanje na Holovu istorijsku studiju u odnosu na Holinšedovu je zapravo taj što je Holinšed, po uvreženom mišljenju svojih savremenika, a kasnije i književnih teoretičara, bio više verni sakupljač istorijskih informacija, nego umetnik, kako se Hol lično doživljavao. Holinšed je svoju studiju, koja je predstavljala najopsežniju istorijsku studiju u elizabetinskom periodu, zasnovao na Holovoj, ali bez elementa božjeg providenja i moralno-religioznih pouka, koje su, po Tilijardu, osnova Šekspirovih istorijskih drama. Ovi istorijski izvori zapravo potvrđuju Ribnerovu dihotomiju shvatanja koncepta istorije u elizabetinskom renesansnom periodu (v. str. 53-54), po kojoj je Hol predstavljao oličenje renesansnog istoričara naklonjenog srednjovekovnom hrišćanskom shvatanju istorije, dok je, s druge strane, Holinšed više važio za renesansnog istoričara naklonjenog humanističkom, didaktičnom ili svetovnom razumevanju istorije. Sam Ribner je u svojoj kritici Šekspirovih istorijskih drama dovodio u pitanje Tilijardovo stanovište da je Šekspir predstavljao političkog glasnogovornika tudorskog perioda i insistirao je na kompleksnosti i slojevitosti njegovog umetničkog pogleda na svet. Otuda ne začuđuje činjenica da u svom čitanju Šekspirovih istorijskih drama u njima više prepoznaje uticaj Holinšeda nego Hologa.

Kao što je već napomenuto, pisac dramskih komada je posedovao umetničku slobodu u odabiru istorijske građe, te je nalazio načine da publici sugeriše svoje viđenje datih istorijskih činjenica, pa čak i da, s vremena na vreme, demonstrira kako činjenično stanje ne mora uvek bespogovorno da se prihvati, već da i ono može da predstavlja pitanje drugačije interpretacije. Šekspir nije imao nameru da istorijski precizno komentariše prošlost, već je istorijsku građu prilagođavao dramskim tehnikama koje su doprinosile isticanju određenog dramskog obraca, pojačavanju suda publike o

³⁹ Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963.

određenom liku i njegovim unutrašnjim konfliktima, ili, pak, sveukupnom dramskom učinku.

Evo nekih primera. Ognjanin i princ Henri nisu bili vršnjaci, barem ih Šekspirovi izvori, Hol i Holinšed, nisu tako opisali. Zapravo, istorijski Ognjanin je dvadesetak godina stariji od princa Hala. Šekspir ih u svom viđenju događaja namerno predstavlja kao vršnjake, mladiće koji su rivali, radi uspostavljanja dramskog kontrasta i jasnije razlike u temperamentu i životnoj filozofiji. U prvom delu *Henrija IV*, Šekspir bukvalno aranžira istoriju na način kako njemu odgovara – kombinuje dva istorijska lika u jedan na primeru Edmunda Mortimera. Takođe, postoje istorijski izvori koji u opisu Ričarda III ne ističu njegove fizičke nedostatke, dok ga Šekspir, pod uticajem Morove *Istorije Ričarda III*, slikovito opisane u studijama Hala i Holinšeda, Ričarda III opisuje kao deformisanog tiranina i zlikovca, i to je upravo slika koju većina ljudi današnjice ima o ovom vladaru, iako je ta slika u potpunosti istorijski netačna i neprecizna.

Šekspirove istorijske drame predstavljaju opširan traktat o jednom istorijskom periodu, sa veoma izraženim patriotskim elementom, koji su Šekspirovi savremenici, a potom i književni kritičari Šekspirovog lika i dela, tumačili kao glorifikaciju ili kritiku Engleske u doba vladavine dinastije Tjudor. U prilog ovoj ideji ide i izjava same kraljice Elizabete I, koja je nakon odgledane predstave o Ričardu II, u njegovom liku prepoznala sebe, a u njegovoj vladavini, odlike i kritike sopstvene (v. Chamberlain, 1923: 15). Književna kritičarka Lili Kembel u svojoj studiji *Istorijske drame: ogledalo elizabetinske politike* (1947) smatra da je „svaka od Šekspirovih istorijskih drama imala posebnu svrhu u rasvetljavanju određenih političkih problema tokom Elizabetine vladavine” (Campbell, 1947: 125). Tako, piše Kembelova, drama *Kralj Džon* zapravo nudi uvid u konfrontaciju između protestantskog vladara i stavova zvanične katoličke crkve; a drama *Ričard II* predstavlja jednu od najaktuelnijih političkih tema tokom tokom Elizabetine vladavine – (ne)opravdanost depozicije vladara (v. Campbell, 1947: 136, 211).

S druge strane, pobornici kulturnog materijalizma, pravca u književnoj teoriji bliskog novom istorizmu, Džonatan Dolimor i Alan Sinfield, ističu važnost lokalnih elizabetinskih referenci koje Šekspir koristi radi razotkrivanja dominantne ideologije

svoga vremena i njene potencijalne subverzije.⁴⁰ Ovi književni kritičari su u ratu koji je Henri V vodio protiv Francuske zapravo uočili nameru da se pokori Irska, jer se, po njihovom tumačenju, u ovom komadu šalje jasna poruka da niko nema pravo da se suprostavi autoritetu kralja (v. Dollimore, Sinfield, 1985: 216, 220, 225).

Za teoretičarku Liju Markus, koja se u svojoj interpretaciji Šekspirovih istorijskih drama pre svega bavi pitanjima roda, osnovno pitanje koje Šekspir postavlja u prvom delu *Henrija IV* vezano je za kulturne nedoumice u statusu devičanske kraljice, pitanje njenog identiteta i mogućnosti da obezbedi kontinuiranu stabilnost u državi, s obzirom da je sistem vrednosti zasnovan na herojstvu i nepokolebljivom poštovanju autoriteta, poput istorijskog perioda obrađenog u ovoj Šekspirovoj istorijskoj drami, zamenjen novim, makijavelističkim sistemom vrednosti (v. Marcus, 2004: 149, 168).

Međutim, ideja da se Šekspirove istorijske drame bave isključivo političkom i društvenom tematikom vezanom za elizabetinsku Englesku zahvaljujući određenim lokalnim i tematskim aluzijama koje su ovi kritičari prepoznali u njima je, u najmanju ruku, nepotpuna. Sama suština istorijskih drama nalazi se u traženju analogija između prošlih i sadašnjih dešavanja, a ove analogije mogu biti ujedno i opšte i specifične. Upravo ova odlika, vanvremenska sveobuhvatnost istorijskih drama, predstavlja jedan od presudnih faktora prilikom odabira ove teme rada i njenog značaja za razumevanje političkih, društvenih i ekonomskih dešavanja u savremenom društvu.

Stanovište književnog teoretičara Herberta Lindenbergera ide u prilog teze o vanvremenskom kvalitetu istorijskih drama. U svojoj studiji, *Istorijska drama: odnos*

⁴⁰ Džonatan Dolimor i Alan Sinfield smatraju se rodonačelnicima kritičkog pravca kulturnog materijalizma. Oni su 1985. godine priredili zbornik tekstova *Politički Šekspir: eseji o kulturnom materijalizmu*, gde su u predgovoru definisali ovaj pristup kao kombinaciju istorijskog konteksta, teorijskog metoda, društvenog i feminističkog opredeljenja i tekstualne analize (Dollimore, Sinfield, 1994: VII). Poput novoistoričara, kulturni materijalisti smatraju da politički odnosi moći određenog perioda nude najznačajniji kontekst u tumačenju tekstova. Osnovna razlika između ova dva kritička pravca zasniva se na tome što se novi istorizam pre svega bavi ispitivanjem odnosa moći u društvima iz prošlosti, dok se kulturni materijalizam bavi proučavanjem savremenih odnosa moći. Jedna od glavnih teza kulturnih materijalista jeste da se kanonski tekstovi i autori često koriste kao opravdanje savremenih političkih i kulturnih tradicija. Za razliku od novoistoričara koji dovode u pitanje mogućnost uspešnog otpora dominantnom poretku, kulturni materijalisti pokazuju više nade u mogućnost promene i subverzije sistema moći, zahvaljujući kontradikcijama i pukotinama koje neizostavno postoje u svakom sistemu moći, a koje, vremenom, isplivaju na površinu (Dollimore, Sinfield, 1994: 9-10).

između književnosti i stvarnosti (1975), Lindenberger tvrdi da postoje tri nivoa realnosti koji oblikuju našu svest prilikom čitanja istorijske drame:

Prvi nivo čine istoriski materijali koji drama izvodi iz svojih izvora (tačnih ili ne) i koje nastoji da upriliči; drugi čine pozorišne konvencije pomoću kojih su ti materijali ponovo oživljeni; a treći je osećaj istorijskog kontinuiteta koji autor daje dramatisovanom segmentu prošlosti. Postoji, međutim, još jedan aspekt našeg iskustva sa svakim *starijim* delom – reč je o uticaju naše trenutne situacije na interpretaciju dela. Kao i sama istorija, istorijska drama menja svoj smisao za nas u skladu sa promenljivim istorijskim vetrovima. (Lindenberger, 1975: 10, preuzeto iz Bečanović Nikolić, 2007: 118)

2.3. KRATAK ISTORIJSKI OSVRT

U sledećem delu rada ponudićemo kratak pregled istorijskih događaja koje je Šekspir dramatisovao, kako bismo imali bolji kontekstualni uvid u teme kojima se bavio. Nakon perioda kada je Britanija bila sastavni deo rimske imperije, zemlja se izdelila na mnoštvo manjih anglo-saksonskih kraljevstava. Tokom IX veka, Alfred Veliki (871-99) je prvi kralj koga istorija pamti kao kralja engleskog naroda, koji je imao sposobnost da ujedini sve razjedinjene države na teritoriji Britanskih ostrva. Posle normanskog osvajanja Britanije (1066. godine), zemljom su legitimno vladali pripadnici ove kraljevske dinastije, sve do svrgavanja i pogubljenja Ričarda II. Ono što treba napomenuti jeste da je, po elizabetinskom shvatanju, Ričard II bio poslednji kralj koji je vladao po sistemu neprikosnovenog naslednog prava, a bio je i direktni potomak prvog normanskog osvajača Britanije, Vilijama Osvajača.

Otuda ne začuđuje činjenica da je ceo XV vek u engleskoj istoriji obeležilo krvoproliće, ratovi, spletke i brutalne političke igre moći, a sve sa ciljem osvajanja „legitimnog” prava na englesku krunu. Nedostatak centralizacije moći, koji je kralja izlagao milosti i nemilosti feudalnih vlastelina, još od 1215. godine, kada je potpisana čuvena Magna Carta (Velika povelja slobode)⁴¹, kojom je samovolja vladara u velikoj meri ograničena, uticao je na ambicije feudalnih barona i magnata, onih vlastelina koje je Šekspir u svojim istorijskim dramama verno opisao kao veoma angažovane u surovim spletkama i ambicioznim borbama za engleski tron. Naime, od vladavine kralja Edvarda I (1272-1307), pa sve do dolaska na vlast dinastije Tjudor, Engleska ulazi u eru neprekidnog ratovanja, bilo van teritorije zemlje (Stogodišnji rat sa Francuskom 1337-1453), ili pak na samoj njenoj teritoriji (već pomenuti Ratovi ruža 1455-1485, kao i

⁴¹ Velika povelja slobode (1215) predstavlja prvi engleski ustavni dokument, a nastala je kao rezultat sukoba između, s jedne strane, kralja Džona (1199-1216) i rimskog pape, a s druge, engleskih barona, u pogledu kraljevskih prava. Plemstvo je zahtevalo da se kralj odrekne određenih prava i da poštuje određenu zakonsku proceduru, kao i da prihvati činjenicu da kraljeva volja, može i mora biti ograničena zakonom. Ovaj dokument je od značajne istorijske važnosti, jer predstavlja prvi korak u procesu ostvarivanja vladavine ustavnog zakona u Engleskoj.

učestali sukobi sa ratobornim Škotlandćanima, Ircima i Velšanima, koji su se konstantno protivili dominaciji engleske krune).

Stogodišnji rat, ratni sukob između Kraljevina Engleske i Francuske, trajao je punih 116 godina, tokom kojih su se periodi intenzivnog ratovanja smenjivali s kratkim razdobljima mira. Sukob je započeo engleskom ekspanzijom na francusko tlo, a konačan bilans rata predstavlja uspešno proterivanje Engleza s francuske teritorije. Rat je imao katastrofalne posledice za tada već opadajući uticaj Engleske u Francuskoj jer su teritorijalni gubici doveli do toga da je pod engleskom vlašću ostao još samo grad Kale sa okolinom, zahvaljujući činjenici da su u njemu živeli isključivo Englezi. Ovaj sukob označava prekretnicu u pogledu nacionalnog osvešćivanja i jačanja nacionalne kohezije obe zaraćene strane. Možda najbolji primer jačanja nacionalnog jedinstva u Engleskoj predstavlja svest o važnosti sopstvenog jezika, koji se do tada smatrao jezikom needukovane narodne mase, dok je, s druge strane, francuski jezik važio za sredstvo komunikacije među engleskim plemićima. Budući da je ovaj sukob označio kraj engleskim kolonijalnim aspiracijama na evropskom tlu, Engleska se, radi ostvarivanja svojih teritorijalnih i imperijalističkih ambicija, okreće ka tek otkrivenom Novom svetu, a engleski jezik postepeno postaje najmoćnije oruđe u tom poduhvatu.

U Francuskoj, jačanje nacionalne svesti ogleda se u činjenici da je iz ovog rata država razvila svest o centralizaciji vlasti, te su se sve rascepkane francuske regije tokom sukoba ujedinile u jedinstvenu i jaku državu. Jedna od legendi koja je dosta doprinela jačanju ideje francuskog jedinstva svakako je legenda o Jovanki Orleani, čuvenoj Devici iz Orleansa, koja je, pod uticajem božjih vizija, predvodila francusku vojsku u sukobu protiv Engleske. Istoričarka Ivana Ćuković Kovačević ovako komentariše naličje ogromne popularnosti koju je Jovanka Orleana uživala među običnim francuskim svetom:

Englezi su se pribojavali oduševljenja koje je ona unela u francusku vojsku, a francusko plemstvo bilo je zabrinuto pokretom mase koju je Jovanka predvodila i ljubomorno na njene uspehe. Zarobljena je i predata Englezima za nagradu od deset hiljada zlatnih franaka. Englezi joj nisu hteli suditi već su je izveli pred francuski crkveni sud. Puna tri meseca provela je u tamnici i za sve to vreme je

saslušavana. Osuđena je da kao jeretik i veštica bude živa spaljena na lomači...Za vreme njenog sužanjstva kralj Šarl VII nije učinio ništa da spase devojkicu koja ga je dovela na presto (Ćuković Kovačević, 1995: 79).

Iako osuđena i spaljena na lomači pod optužbom veštičarenja, Jovanka Orleanka je postala simbol francuskog otpora prema stranim zavojevačima, a konačno je, početkom XX veka, kanonizovana, te se danas smatra jednim od najpopularnijih svetaca u rimokatoličkoj crkvi. Koliko je legenda o Jovanki Orleanki bila značajna tokom XV veka pokazuje i činjenica da ju je Šekspir uvrstio među likove svojih istorijskih drama, preciznije u prvom delu trilogije *Henri VI*, o čemu će biti reči kasnije u radu.

Uzroci građanskog sukoba poznatijeg kao Ratovi ruža nalaze se u rivalstvu dva ogranka dinastije Plantagenet, Lankaster (čiji je emblem simbolično predstavljala crvena ruža) i Jork (čiji je emblem simbolično predstavljala bela ruža), a koje je počelo uklanjanjem engleskog kralja Ričarda II s vlasti, 1399. godine, od strane bratanca Henrija Bolinbruka, vojvode od Lankastera. Pobornici kuće Jork smatrali su da, po redu prvenstva, tron treba da nasledi drugi sin Edvarda III, Lajonel, vojvoda od Klarensa, te su bili mišljenja da njima pripada jače pravo na engleski presto. Pobornici kuće Lankaster vladali su od 1399. do 1461. prilično uspešno i na domaćem i na stranom terenu. U ratu sa Francuskom, tokom vladavine kralja Henrija V, izvojevali su mnoge pobede, od kojih je najvažnija ona kod Aženkura 1415. godine, koja im je omogućila značajno proširenje teritorije. Vladavinu Lankastera pobornici Jorka su stički podnosili sve dok na vlast nije došao izrazito nepopularan i duševno bolestan kralj Henri VI, tokom čije vladavine je većina novih francuskih teritorija izgubljena, te su Jorkisti preuzeli tron od 1461. godine.

Tokom vladavine Edvarda IV, Engleska je uživala u periodu relativne stabilnosti i mira. Međutim nakon njegove smrti 1483. godine, njegov naslednik i sin imao je samo dvanaest godina, te na scenu stupa jedan od najnemoralnijih i najkrvavijih pretendenta na presto, kako ga opisuje Šekspir, Ričard od Glostera, koji, ubistvom svog rođaka, postaje Ričard III. Iako je do dolaska na vlast Ričard predstavljao ideal lojalnosti, časti i patriotizma, kako tvrdi istoričarka Antonija Frejzer, njegovo ponašanje se radikalno menja tokom poslednjih godina života: „U periodu od šest meseci nakon bratovljeve smrti, Ričard je od Edvardove dece napravio kopilane, sve njegove bliske prijatelje

uklonio, preuzeo krunu i naterao Edvardovu kraljicu da napravi neočekivani pakt sa lankastrijskim pretendentom na presto, Henrijem Tjudorom'' (Fraser, 1997: 161). Njegova surova vladavina trajala je samo dve godine, a onda ga je i samog zadesila tragična sudbina: ubijen je u okršaju kod Bosvorta 1485. godine, od strane Henrija Tjudora, osnivača nove dinastije, koji će kasnije postati kralj Henri VII. Simbol nove dinastije sasvim simbolično postaje „tjudorska ruža'', kombinacija bele i crvene ruže, koja predstavlja uspešan kompromis između zaraćenih strana: Henri VII, kao poslednji pripadnik dinastije Lankaster, oženio se pripadnicom dinastije Jork, a sve radi ostvarivanja sopstvene vizije o nesputanoj autokratskoj vladavini, koja će, postepeno, povratiti narušeni ugled Engleske u Evropi.⁴²

Doba Ratova dveju ruža, u kome je stradalo englesko plemstvo, bilo je doba velikih društvenih promena u feudalnoj Engleskoj. Istoričar Trevelijan ovako komentariše promenu društvene i političke atmosfere tokom druge polovine XV veka u Engleskoj: „Ratovi ruža su predstavljali krvavu operaciju koju je plemstvo sprovedo nad sopstvenim telom. Za englesku naciju, to je bila sreća u nesreći'' (Trevelyan, 1944 : 199). U ovom periodu slabi uticaj Engleske na kontinentalni deo Evrope, slabi uticaj plemstva, ali dolazi do jačanja drugih staleža u društvu (npr. trgovačkog staleža). Ovaj period je takođe nagovestio i kraj srednjovekovnog razdoblja u Engleskoj i početak novog veka i renesanse, koji se u engleskoj istoriji vezuje za vladavinu kraljice Elizabete I (1558-1603). Po mišljenju engleskih istoričara i kulturologa, smrt Ričarda III, 1485. godine, danas simbolično predstavlja granicu između srednjovekovnog i modernog doba (ovaj događaj se podudara sa opšteprihvaćenim događajima koji označavaju početak renesanse

⁴² Ovde treba još jednom napomenuti da se istorijska figura Ričarda znatno razlikuje od Šekspirove dramske vizije. Kako napominje Vesna Lopičić, sudbina Ričarda III može se uporediti sa sudbinama Henrija IV i Edvarda IV, koji su morali da uklone potencijalne pretendente na presto, jer je po njih bilo opasno zadržati ih u životu – ambiciozni feudalni vlastelini bi ih najverovatnije iskoristili radi zadovoljavanja sopstvenih vladarskih aspiracija. Kako bi preživeo spletke sukobljenog plemstva, Ričard III je bio primoran da dođe na vlast. Iako ga je Šekspir ovekovečio kao otelotvorenje iskonske vizije zla, o njegovoj ličnoj tragediji malo se zna. Nakon smrti jedanaestogodišnjeg sina, koja je uticala i na preranu smrt žene, Ričardu III nije bilo stalo ni do života, ni do vlasti. Kao da je i sam želeo da što pre završi kao njegovi najbliži, u Ratovima ruža je video priliku da to što pre i ostvari. Po anegdoti iz tog perioda, kada je Ričard III pao sa konja u poslednjem sukobu kod Bosvorta 1485. godine, njegova kruna se otkotrljala do žbuna, gde ju je našao Henri Tjudor, koji ju je odmah stavio na glavu, u činu samokrunisanja, te je tako postao novi vladar i osnivač nove dinastije (v. Lopičić, 2005: 108).

– pad Carigrada pod tursku vlast, 1453. godine, i otkriće američkog kontinenta, 1492. godine.)

Iako je vladajući slogan kraljice Elizabete I glasio „stabilnost, mir i sloga”, a njen dolazak na vlast se obično u istorijskim knjigama naziva početkom engleskog „zlatnog doba”, Elizabeta I nije mogla da izbegne probleme koji su nastali kao posledica vladavine svog oca Henrija VIII, koji je prekinuo sve religiozne veze sa Rimom, proglasio se svetovnim i verskim poglavarom svog naroda, te je načinio englesku naciju protestantskom.⁴³ Raskid Henrija VIII sa Rimom, koji je inicijalno predstavljao uvod u reformaciju, po mišljenju Ejze Brigs, bio je suštinski politički, a ne doktrinarni proces – presudno pitanje bilo je dinastičko nasleđivanje - a doktrinarna promena usledila je tek kasnije, i to veoma kolebljivo, malo ljudi ju je zaista želelo:

Prva od velikih promena bila je zapravo politička, u samoj državi, jer je kralj sada postao vrhovni poglavar engleske crkve, koja je, kako se smatralo, bila dovoljna sama sebi, bez bilo čijeg uplitanja sa strane. Crkveno vlasništvo takođe je pripalo državi, mada je veliki deo ubrzo prešao iz ruku krune u ruke svetovnjaka. (Brigs, 2001: 142)

Tek sa stvaranjem elizabetinske crkve 1558. godine, koja je prvobitno predstavljala kompromis između sukobljenih snaga, engleska crkva pronašla je osnovu za sticanje trajnije podrške, ali čak i tada su postojale sukobljene frakcije unutar nje. Religija u Engleskoj nikada nije mogla biti u potpunosti kontrolisana od strane tudorskih kraljeva, a želja za verskom promenom i dalje je ostajala glavna pogonska snaga, kako u nastojanjima da se uspostavi stari rimokatolički poredak, tako i u borbi protestanata i

⁴³ Henri VIII (1491-1547) je poznat po svojoj ozloglašenoj reputaciji čoveka koji se šest puta ženio, pri čemu nije prezaao ni od optuživanja i osuđivanja na smrt svojih bivših žena za učešće u zaverama, koje su dobijale epilog veleizdaje. Kada mu papa nije dozvolio da se razvede od prve žene Katarine od Aragona da bi se oženio ljubavnicom Anom Bulin, Henri VIII je prekinuo sve veze sa Vatikanom i Rimom, te se Zakonom o supremaciji 1534. godine proglasio vrhovnim poglavarom engleske crkve, koja od tada postaje protestantska, a kasnije dobija naziv anglikanska. Opisan je kao stasit, atletski građen čovek, riđe brade, čovek od stila, koji je uživao u jelu, poznat kao kockar, ali i vrstan sportista – teniser, mačevalac. Kulturolog Kenet Klark ga doživljava „suštinskim čovekom renesanse” (Clark, 1982: 84), jer je, kao pravi predstavnik svog doba, na svom dvoru okupio poznate renesansne umetnike poput pesnika Skeltona, Sarija i Vajata, a takođe će ostati zapamćen po osnivanju čuvenog Trinita Koledža, koji se i danas rangira kao jedan od najboljih koledža u Engleskoj i šire.

puritanaca da zvaničnu crkvu još dalje poguraju u pravcu reformacije, „sa Biblijom koja će stajati otvorena kod kuće, baš kao u parohijskoj crkvi” (Brigs, 2001: 143).

Problemi sa katolicima bili su veliki sve vreme Elizabetine vladavine, manifestujući se kroz katoličku koaliciju zvaničnih katoličkih predstavnika Rima, Španije i Francuske protiv protestantske Engleske. Konačno, 1588. godine, Elizabeta I je izvojevala pobjedu nad Nepobedivom armadom, kako su je rodoljubivi Španci nazivali, i time zadobila bespogovornu lojalnost svojih engleskih podanika, premda je mogućnost drugih katoličkih spletki tokom njene duge vladavine predstavljala konstantnu pretnju. Kulminacija katoličkih spletki ogleda se u smrtnoj presudi koju je kraljica Elizabeta I bila primorana da izrekne svojoj rođaci, Meri Stjuart, poznatijoj kao Meri I od Škotske, za učestvovanje i organizovanje zavere kojom bi se sa engleskog trona eliminisali protestantski vladari. Upravo u ovom periodu, dve godine nakon slavne Elizabetine pobjede protiv španske armade, Šekspir počinje da piše svoje istorijske drame.

3. TRILOGIJA *HENRI VI*: „KRUNA OD PAPIRA”⁴⁴

3.1. PRVI DEO *HENRIJA VI*: „SLAVA JE KAO KRUG NA VODI, KOJI/SVE VEĆI BIVA, DOK SE NE PROŠIRI/TOLIKO DA SE PRETVORI U NIŠTA”

Za razliku od većine istorijskih drama iz Šekspirovog istorijskog opusa, kritika se o trilogiji *Henri VI* uglavnom izrazila nepovoljno, što stav Douera Vilsona (1952), jednog od najcitiranijih i najautoritativnijih kritičara o Šekspirovim dramama s polovine XX veka, najbolje ilustruje: „ove drame su nepromišljeno uklopljene, izraz im je sirov i nespretn, i najverovatnije, nisu Šekspirove” (Wilson, 1952: xxi).⁴⁵ To je verovatno i jedan od razloga što je ova „dramska zakrpa”, kako je naziva Vilson (Wilson, 1952: xxi)⁴⁶, od svih Šekspirovih istorijskih drama najređe izvođena na sceni, mada se njena relevantnost nikako time ne umanjuje.

S druge strane, Tilijard u uticajnoj studiji *Šekspirove istorijske drame* (1944) ističe činjenicu da svaka drama iz ove trilogije predstavlja organski deo jedinstvene tvorevine, koja ilustruje Šekspirov sveprisutni moralni obrazac, „to naravoučenije da sadašnjost treba da se gradi na poukama prošlosti, da u potpunosti treba osuditi svaku vrstu građanskog razdora” (Tillyard, 1964: 155)⁴⁷, kao i da ne treba raspravljati o pojedinačnim sudbinama kralja Henrija VI, njegove kraljice i sledbenika, već da prilikom interpretacije uvek i jedino treba govoriti o sudbini engleske nacije.

Iako ova didaktička i patriotska interpretacija trilogije zaslužuje posebnu pažnju, ova analiza drame se pre svega zasniva na ideji koji su prvobitno izrazili Filip Brokbenk u studiji *Rani Šekspir* (1961) i Imriz Džons u *Šekspirovom poreklu* (1977) da dominantan

⁴⁴ Vidi sažet prikaz trilogije *Henri VI* u *Conflict between Individual and Social System of Values in Shakespeare's Henry VI* (Kostić, 2012: 293-303).

⁴⁵ “hastily cobbled together, crude and clumsy, and in all probability, not by Shakespeare” (Wilson, 1952: xxi)

⁴⁶ “the play is a patchwork of poor poetry and poor drama” (Wilson, 1952: xxi)

⁴⁷ “the great lesson that the present time must take warning from the past and utterly renounce all civil dissension” (Tillyard, 1964: 155)

obrazac u ovim komadima nije didaktički, već tragičan. Tragična okosnica komada zasniva se na neskladu između političkog i ličnog sistema vrednosti koja se dalje manifestuje konfliktom između patriotske dužnosti i lične savesti. Većina Henrijevih plemića, uključujući i kraljicu Margaretu, poseduje makijavelističku ambiciju za kontrolom i manipulacijom, pritom narušavajući sopstveni sistem vrednosti i moralna načela, što je najverovatnije i jedan od razloga zbog kojih ih Šekspir opisuje kao inicijalno tragične likove. Ova „disocijacija senzibiliteta" (Eliot, 1921: 64, 66), tj. davanje prioriteta samo jednom aspektu bića (u ovom slučaju, javnom i političkom), na štetu drugog (u ovom slučaju, ličnom i privatnom), treba postepeno da se prevaziđe izbegavanjem kontrole, manipulacije i, konačno, zloupotrebe ovog aspekta senzibiliteta.

Disocijacija senzibiliteta je uočljiva na primeru pojedinca u borbi sa političkom stvarnošću korupcije, ambicije i nemoralna, ali takođe i na primeru kolapsa same države u anarhiju, politički kaos i bezvlašće. Šekspir se kroz celu ovu trilogiju zapravo bavi pitanjem vidljive razlike između dostojanstvenosti i uzvišenosti nekadašnje Engleske i nestankom slavnog engleskog junačkog mita, nakon smrti kralja Henrija V, što postaje očito već na početku prvog dela drame, kroz proročku viziju francuske predvodnice, Jovanke Orleanke:

Slava je kao krug na vodi, koji
Sve veći biva, dok se ne proširi
Toliko da se pretvori u ništa.
Sa Henrijevom smrću gubi se
Engleski krug; raspršila se slava
Koja je njime bila omeđena. (1, I, ii, 133-8)⁴⁸

Sveprisutno je sećanje na slavnu prošlost herojske Engleske u sukobu protiv Francuske tokom Stogodišnjeg rata (1337-1453), samo da bi se naglasila činjenica da je situacija o kojoj govori Šekspir u potpunosti drugačija – nema više viteštva, a stari herojski etos zamenjuje bezobzirnost, lukavost i proračunatost nove generacije plemića, čiji vrhunac predstavlja korupcija ženskog principa koji se ogleda na primeru kraljice Margarete u trećem delu trilogije. Tako su stari engleski generali heroji, Solzberi, Bedford, Tolbot, preživeli usamljenici iz drugog, jednostavnijeg i poštenijeg vremena.

⁴⁸ Prevod Saše Petrovića i Branimira Živojinovića, Beograd: Kultura, 1963.

Zamenjeni su bezobzирnom, ambicioznom i korumpiranom mlаđom klasom plemićа, čiji su predstavnici, Vinčester, Jork i Samerset, nova vrsta ljudi, koja održаva privid viteških vrlina i herojskih manira, ali je zapravo bez ikakve ideje patriotske dužnosti, vernosti i morala za razliku od njihovih prethodnika.

Nova klasа plemićа deli iste makijavelističke interese. Imajući u vidu da su ljudi, prema Makijaveliju, skloni prevари, pohlepi, ostvarenju svojih beskrupuloznih interesa, а pre svega očuvanju moći, bez obzira na posledice, ove velmože se ne ustežu da koriste bilo kakva represivna sredstva kako bi lakše ostvarili svoje ambiciozne ciljeve da se domognu engleske krune, а sve pod prividom značaja nacionalnih, patriotskih interesa. Svi heroji mlаde generacije iz Šekspirovog *Henrija VI* ponose se i veličaju svoje zajedničke kvalitete poput bezobzirne ambicije, lukavstva, uspeha i političkog nepoštenja. Političko nepoštenje je, prema Makijaveliju, sasvim legitiman vid političkog bivstvovanja, jer, u nesavršenom svetu, moralna ispravnost vladara dovodi do gubitka političke moći. U skladu sa vizijom svog političkog gurua, mlаde velmože prave kompromise sa standardima dobrote i vrline kad god je to neophodno zarad ostvarivanja i učvršćivanja prava na engleski tron. Tako najpopularniji makijavelistički moto - „cilj opravdаva sredstva" (Machiavelli, 1953: 59) – koji podrazumeva privid moralnosti i ispravnosti, ali i odbacivanje ovog privida čim situacija zahteva ispoljavanje okrutnosti, postaje ideja vodilja nove generacije Henrijevih plemićа, koji, poput svog književnog idola, ne gube vreme razmatrajući moralna načela i usredsređujući se, pre svega, na ostvarivanje političke moći.

Kako bi u potpunosti razotkrio makijavelističke aspiracije engleskih feudalnih velmoža, Šekspir radikalno pojednostavljuje, sažima i menja istorijske činjenice iz izvornih hronika Hоla i Hоlinšeda. Umetnička sloboda kojom se u određenoj meri transformiše istorija mnogo više je izražena u prvom delu trilogije, nego u ostalim. Prvi deo trilogije pokriva istorijski period od tridesetak godina, preciznije period od 1422. do 1451. godine, mada u komadu nema direktnih vremenskih naznaka, dok se drugi deo trilogije, koji se uglavnom bavi temom progona časnog vojvode Glostera sa engleske javne i političke scene, u Hоlovoj istorijskoj hronici pominje na samo tridesetak strana. Očigledno je Šekspir u progonu časnog ratnika Tolbota i vernog zakonodavca Glostera uočio identičan princip promene sistema vrednosti, koji gradacijski predstavlja u svojoj

trilogiji, a koji kulminaciju doživljava u potpunoj dominaciji Margaretinog i Ričardovog nasilja, okrutnosti i bezvlašća u trećem delu trilogije.

Otuda ne čudi činjenica da je Šekspir posvetio mnogo više dramskog prostora Tolbotu nego njegovi istorijski prethodnici – stiče se utisak da je Tolbot jedini engleski plemić koji se suprostavlja ratobornim Francuzima, jer mu neophodna i unapred obećana pomoć ostalih engleskih plemića na bojnopolju nikada ne stiže, a konflikt na kome počiva prvi deo trilogije, između Tolbota i Jovanke Orleanke, u potpunosti je Šekspirova umetnička vizija događaja, koja je u istorijskim hronikama praktično nezastupljena. Uzimajući u obzir istorijske činjenice, treba napomenuti da je Jovanka Orleanka spaljena na lomači 1431. godine, dok je Tolbot poginuo na bojnopolju 1453. godine, a ne kao posledica konflikta između zaraćenih plemića Jorka i Samerseta. Brak između Henrija i Margarete sklopljen je 1444. godine, a bitke opisane u prvom delu trilogije (od prvog do četvrtog čina), zapravo su se dešavale u periodu od dvadeset pet godina. Sveukupni dramski efekat kome je Šekspir najverovatnije težio jeste da se istorijsko vreme u potpunosti zanemari, da se istorija transformiše kako bi se istakao dramski obrazac po kome su ideali herojske vrline i lojalnosti zamenjeni destruktivnim etosom sebičluka (v. Saccio, 2000: 92-93).

Tolbotova smrt je herojska, pri čemu ne dolazi do izražaja samo njegov kodeks stoičke izdržljivosti ratnika, već i iskrena briga za opstanak viteške ideje časti i lojalnosti kao nastavak tradicije koju ratnik tradicionalno prenosi na svog potomka, u ovom slučaju, mladog Tolbota. Na sahrani, Ser Viljem Lusi zvanično i protokolarno izražava počast vojniku naglašavajući sve titule koje je stekao zahvaljujući junačkim poduhvatima u kojima je učestvovao (veliki erl od Vošforda, lord Tolbot od Gudriga i Ečinfilda, pobednik trostruk lord od Fokenbridža, vitez plemićkog reda svetog Đorđa, svetog Mihajla i Zlatnoga runa, itd.). Međutim, zajedljivi komentar Jovanke Orleanke sugerise alternativni sistem vrednosti – neviteško i nadasve nedostojanstveno komentarisanje fizičkog aspekta leša koji se raspada, a koje donekle anticipira kasniji Falstafov komični realizam iz *Henrija IV*:

Da glupavog li razmetanja reč'ma!

Ni turski sultan, u čijoj su vlasti

Pedeset i dve države, toliko

Zamorno svoja zvanja ne ređa.

Onaj kog ti nabranjem veličaš

Leži sad ovde i pored naših nogu

Zaudara, i muve pljuju na nj'. (1, IV, viii, 72-78)

Lik Jovanke Orleanke u ovoj Šekspirovoj trilogiji donekle je dvosmislen, jer je sam autor bio svestan da postoje dve suprostavljene verzije legende o mladoj Francuskinji. Za razliku od francuske verzije, danas veoma popularizovane, po kojoj je Jovanka Orleanka opisana kao mučenica i svetica, Šekspir, u patriotskom duhu, zastupa englesku verziju priče, u kojoj preovladava dvosmislena slika ove devojke kao „pucelle” ili „pussel” (device ili grešnice). U engleskoj verziji legende, Jovanka Orleanka je u dosluhu sa samim đavolom, spremno se odriče svog seljačkog porekla i, konačno, gubi lični kredibilitet i ljudsko dostojanstvo, jer se ne libi da govori o svojoj navodnoj trudnoći niti da ponudi svoje seksualne usluge kome god je potrebno, kako bi izbegla smrt na lomači.

Internalizovanjem muškog principa, Jovanka Orleanka u *Henriju VI* postaje sušta suprotnost devojke koja pruža otpor katoličkoj inkviziciji, jer ne želi da odustane od vere u sebe i svoje unutrašnje glasove, od svoje vizije boga i životne koncepcije smisla, koja radije bira smrt nego da zanemari unutrašnji glas savesti. Budući da je Šekspir veličao moralnu snagu, doslednost ličnim ubeđenjima i otpor vodećoj destruktivnoj ideologiji koji se kod malog broja ljudi uočavaju i u najsurovijim životnim okolnostima, dakle, sve principe koje je Jovanka Orleanka u popularnoj legendi otelotvoravala, ne možemo se oteti utisku da Šekspirova namera nije bila da kroz njen lik u *Henriju VI* patriotski glorifikuje englesku moralnu nadmoć nad francuskim suparnicima, već da pokaže i razotkrije destruktivne procese i sistemske metode, kojima se, pod pritiskom, moralni otpor pojedinca uspešno podriva i slama.

Iako su oba dominantna ženska lika ove trilogije, Jovanka Orleanka i kraljica Margareta, francuskog porekla, značajno je napomenuti da su one žrtve identične patrijarhalne ideologije koje se daju uočiti kako u francuskom, tako i u engleskom državnom uređenju i društvenom poretku. Kraljica Margareta se pojavljuje u poslednjem činu prve trilogije, baš u trenutku kada Jovanka Orleanka biva uklonjena sa scene. U jednom od scenskih izvođenja ove trilogije, verziji Majkla Bojda iz 2000. i 2006. godine,

ove dve uloge igrala je ista glumica, na taj način stvarajući utisak da ova dva ženska lika zapravo predstavljaju manifestaciju iste subverzivno-destruktivne ideološke sile, što ćemo kasnije pokazati na primeru interpretacije lika kraljice Margarete (v. Michael Billington, 2000).

Za razliku od makijavelističkog shvatanja koncepta idealnog vladara, potpuno drugačije shvatanje ovog političkog koncepta prisutno je u *Utopiji* Tomasa Mora, koji predstavlja tradiciju kojoj, na žalost, plemići iz Šekspirove trilogije *Henri VI* ne pripadaju. Mor smatra da se čovek ne rađa kao zlo i politički nekorektno biće (More 1953:102), te bi se moralna iskvarenost mladih Henrijevih plemića iz njegove perspektive tumačila kao posledica korumpiranog društvenog poretka. Otelotvorenje Morove vizije idealnog, autentičnog čoveka, čoveka ljubavi i pravde, u Šekspirovoj trilogiji *Henri VI* je zapravo sam kralj Henri VI.

Kralj Henri VI je čovek pobožnosti i mira, čovek koji prioritet daje meditaciji, a ne političkoj akciji, molitvi, a ne državnoj politici. Takav čovek zaista ne može da kontroliše i da vlada sukobljenim frakcijama svojih plemića. Njegov sukob je u potpunosti hamletovski: on je čovek kontemplacije, a ne akcije, koji do kraja treće drame Šekspirove trilogije, izrasta u pravu mučeničku figuru. Za razliku od svojih plemića makijavelista, kralj Henri je politički neefikasan, neambiciozan, u potpunosti moralno neiskvaren, što često i predstavlja uzrok neizbežnih plemićkih borbi za ostvarivanje političke dominacije. Poput stare, lojalne generacije svojih savetnika, kralj Henri VI ne pripada novom političkom svetu političke ambicije, kriminala i spletkarenja, za razliku od njegove kraljice, koja je dobro upoznata sa makijavelističkim načinima za ostvarivanje uspeha u ovakvom svetu; štaviše, oseća se prilično ugodno u besramnim političkim igrama moći i bez trunke griže savesti i moralnog promišljanja krči svoj put na engleskoj političkoj sceni.

3.2. DRUGI DEO *HENRIJA VI*: „VRLINA OD NEZDRAVOG SE RUŠI ČASTOLJUBLJA“

„Gubitak nevinosti“, kako književni kritičar Toni Tanner metaforički naziva proces promene sistema vrednosti opisan u trilogiji *Henri VI* (Tanner, 2010: 330), u prvoj drami predstavljen je kao gubitak starih, časnih vojnih heroja, dok se u drugoj drami trilogije manifestuje kroz simboličan gubitak engleskih pravnikâ i zakonodavaca. Po Šekspiru, simbolični nestanak pravne države predstavlja drugi nivo udaljavanja od lične sfere savesti i morala i približavanje ostvarivanju političko-beskompromisnog ideala vlasti. Druga drama ove trilogije zasniva se na padu časnog Glostera sve do sredine trećeg čina. Vojvoda Gloster je još jedan izaslanik iz starog sveta viteštva i časti, zadužen za izvršenje i poštovanje zakona na osnovu principa moralne pravde i ličnog integriteta. Dok je on zadužen za englesko zakonodavstvo i izvršnu vlast, još uvek postoji vizija pravičnog društvenog uređenja.

Međutim, nakon uspešne političke zavere u kojoj je njegova žena optužena za učešće u vraćanju i veštičarenju, obeščašćeni Gloster moli kralja da mu dopusti da napusti službu. Šekspir poistovećuje odlazak Glostera sa gubitkom vizije o engleskoj časti, pri čemu se kralj upozorava da sa gubitkom starog sistema vrednosti ne može da se nada nikakvom pozitivnom ishodu u upravljanju zemljom, već samo anarhiji koja će neminovno uslediti:

Ah, gospodaru milostivi moj,
Ovo je doba opasno! Vrlina
Od nezdravog se guši častoljublja,
Milosrđe je zloba proterala;
Podstrek za zločin uzeo je maha,
A pravičnost je prognana iz zemlje.
Zaverili su se da mi uzmu glavu,
Znam ja; i kad bi mogla moja smrt
Ostrvu ovom sreću doneti,

A njihovom tiranisanju kraj,
Bez reči ja bih dao život svoj.
Al' moja smrt će biti samo prolog
Za komad njihov. Jer ni s tisućama
Drugih, što propast svoju i ne slute,
Okončati se neće tragedija
Kuju su zasnovali. (2, III, i, 142-57)

Glosterove poslednje reči treba da posluže kao upozorenje Henriju, koji, budući da ne preduzima nikakvu političku akciju kako bi pomogao svom lojalnom podaniku, nesvesno odbacuje svoj verni oslonac pre nego što sam dovoljno ojača da se uhvati u koštac sa svojim političkim protivnicima:

Tako je od tebe pastir oteran,
A vuci reže i koškaju se ko će prvi
Da zarije u tebe zube. (2, III, i, 191-193)

U monologu koji potom sledi, kralj Henri oplakuje lični i politički pad svog vernog podanika Glostera; čak se stiče i utisak da kralj jasnije vidi sve vrline koje je Gloster simbolično predstavljao:

O, moj striče Hamfri, vidim
Na tvome licu ceo predeo od odanosti, istine i časti;
Pa zar da dođe čas, moj dobri Hamfri,
Da ja neverstvo tvoje iskusim
I posumnjam u tvoju odanost?
Kakva to mračna zvezda zavidi
Tebi na sreći i na dostojanstvu,
Tako da ove silne velmože
I Margareta, naša kraljica
Rade o tvojoj glavi bezazlenoj? (2, III, i, 202-11)

Na trenutak se čini da će kralj Henri preduzeti neke opipljive mere kako bi sprečio Glosterovu tragediju. Gloster, u ovom monologu, postaje simbol odanosti, istine, časti i poštenja, dok naličje ovih vrline predstavljaju kraljica Margareta i nesložni engleski plemići. Međutim, iako svestan činjenice da odanog Glostera sada očekuje brutalna

„klanica“, kralj Henri se smatra nemoćnim da utiče na ovakve političke mahinacije i ističe kako je jedino što mu preostaje da jadikuje nad svojim „mladuncem“ i da otvoreno prizna, bez obzira što ovo priznanje neće bitno promeniti Glosterovu situaciju, da on nikada nije bio, niti će biti, izdajnik svog kralja i naroda:

Ti nikad nisi njih uvredio,
Nit' ikog živog; al' onako isto
Kao što mesar tele izdvaja
I povodac mu stavlja, jadnome,
I tuče ga kad skrene s puta koji
U klanicu ga vodi krvavu,
Isto tako surovo i oni
Odavde njega sad izvedoše;
I kao što mu majka u krug trči,
Ričući bolno, i za nedužnim
Mladuncem gleda, a da učini
Ne može ništa, sem da tuguje
Što izgubi mladunče, tako i ja
Jadnim i bespomoćnim suzama
Glostera dobrog pad oplakujem
I zamagljena oka za njim gledam,
A nisam kadar da mu pomognem;-
Jer su i odveć jaki oni što se
Zakleše da mu budu dušmani.
Idem nad sudbom njegovom da plačem:
A pre i posle svakog jecaja
Govoriću: „Ma bio ne znam ko
Izdajnik, Gloster nikad nije to.“ (2, III, i, 212-34)

Od tog trenutka, kralj Henri konačno uviđa da koncept legalnosti više ne podrazumeva pravdu, već, sasvim suprotno, postaje maska za kriminalne igre moći i zločine počinjene da bi se politička moć ostvarila. Stoga, pravičan kralj postaje samo nemoćna figura, politički obespravljen. S ubistvom starog, časnog zakonodavca, nema

više vladavine prava i pravičnosti, kako je ranije napomenuto, a Šekspir to groteskno opisuje – iz Glosterovih iskolačenih očiju, publici se jasno stavlja do znanja da je zadavljen, a samim tim je, sasvim simbolično, „vrlina“ ugušena „nezdravim častoljubljem“.

Neprincipijelna proračunatost kao osnovna karakteristika engleskih plemića gladnih političke moći, a naročito njihovo nehumano i nedostojanstveno ponašanje prema starom, vernom Glosteru, može da se poveže sa idejama o kojima je svojevremeno govorio historičar i teoretičar kulture Ričard Rubinštajn. Rubinštajn je upozoravao na posledice dominacije principa nepristrasne objektivnosti, racionalnosti i pragmatičnosti koje se ogledaju u nedostatku moralnih principa u ponašanju prema drugim ljudima ili u bespogovornoj poslušnosti u odnosu prema političkom poretku. Osnovna karakteristika birokratije XX veka jeste, kako piše Rubinštajn, upravo dehumanizovani stav, pri čemu se ispoljavanje bilo kakvih ličnih emocija ostavlja po strani, kao što smo videli u Šekspirovom primeru odnosa engleskih velmoža prema vernom Glosteru. Dakle, do potpune dehumanizacije čoveka dolazi, smatra Rubinštajn, kada se iz ljudskog života eliminišu svi elementi koji se ne vezuju za metode političke kalkulacije i birokratske kontrole, pri čemu učinkovitost postaje idealna strategija za postizanje zacrtanih ciljeva. Iz ove perspektive, montirani proces starom Glosteru predstavlja vrhunac efektne realizacije učinkovitosti Henrijevih plemića, oslikavajući, pritom, duboki jaz između njihove lične i javne sfere, koji se može povezati sa Rubinštajnovom kritikom dominantnog kulturološkog procesa otrežnjenja, tj. odvajanju sveta od svetog (Boga, duše, morala, savesti, itd.): „Bog i svet bivaju radikalno rastavljeni da bi postalo moguće baviti se i političkim i prirodnim poretkom sa nekompromisnom i nepristrasnom objektivnošću“ (Rubenstein, 1975: 30).

O istim problemima moderne kulture i njenom moralnom posrnuću govorio je Zigmunt Bauman u studiji *Život u fragmentima: eseji o postmodernoj stvarnosti* (1995), a njegovi uvidi mogu biti od izuzetnog značaja u razumevanju problema između savesti i dužnosti, moralnosti i legalizma u Šekspirovom *Henriju VI*. U trilogiji *Henri VI*, Šekspir opisuje svet u kome izbor između javne i lične sfere ne postoji, zato što niko od makijavelističkih likova nije sposoban da se posveti važnosti nepisanih moralnih zakona, što kao rezultat ima izdaju humanističkih principa. Za plemiće makijaveliste, ubistvo

Glostera predstavlja nužnost, ličnu i političku, te je, iz njihove perspektive, u potpunosti opravdano. Izdaja humanističkih principa postaje zajednički činilac koji povezuje svet Šekspirovih junaka iz istorijske drame *Henri VI* sa Baumanovom interpretacijom modernog društva.

Imajući u vidu tragičnu sudbinu lojalnog Glosteru, nemoguće je ne napraviti određene paralele sa sudbinom drevnog učitelja Sokrata, koji je, poput Šekspirovog časnog engleskog zakonodavca, pre svega smatrao da svaki pojedinac treba da se vodi osećajem odgovornosti prema svojoj savesti, te se zato u filozofskim krugovima nazivao začetnikom etike ili moralne filozofije. Sokratov najveći filozofski doprinos čine njegovi dijalozi sa učenicima, na kojima je zasnivao svoje istraživanje koncepta moralnosti. Ovi dijalozi su se sastojali iz dve etape: u prvoj, Sokrat bi svog sagovornika dovodio do spoznaje da ništa ne zna o onome što ga učitelj pita. Ova faza je poznata pod nazivom „ironija“, jer se gotovo uvek završavala poznatom rečenicom „znam da ništa ne znam“. U drugom delu razgovora, fazi poznatoj pod nazivom „majeutika“ (u bukvalnom prevodu ima značenje babička veština), učitelj bi postepeno dovodio sagovornika do osnovnih saznanja, što je proces, koji je, po Sokratovom mišljenju vodio do simboličnog „porađanja istine“, jer je svest o sopstvenom neznanju prvi stepen sticanja znanja, dok bi se, vremenom, izgradio osećaj dužnosti, moral i savest (v. Gottlieb, 1997).

Sokrat je koristio ovu metodu u istraživanju vremenski univerzalnih pojmova: vrline, poštovanja, hrabrosti, pravde, itd. Ispitivanja bi se često završavala osporavanjem moralnih uverenja sagovornika i pokazivajući nedoslednost u njihovim ličnim ubeđenjima, što je svakako metoda koja bi se lako mogla primeniti u slučaju politički ambicioznih velmoža kralja Henrija VI. Međutim, iskrene Sokratove namere u vaspitanju omladine predstavljale su pretnju atinskom državnom uređenju, jer je očigledno davanje prioriteta ličnoj sferi na štetu javne i političke, bilo protumačeno kao moguća subverzija društvenog sistema. Za Sokrata nije bilo razlike između odgovornosti pojedinca prema sebi ili državi, tj. bio je mišljenja da ono što je dobro za dušu mora da bude dobro i za državu, kako tvrdi Ljiljana Bogoeva Sedlar:

Državi nepotrebna mudrost, ka kojoj je Sokrat težio, ticala se etike i predstavljala je traganje, putem stalnog samopreispitivanja, za vrlinama koje život oplemenjuju i osmišljavaju. Sokrat je verovao da samo ponašanje u skladu sa dobrim istinski

godi duši, i da neetičkim delima, ma koliko uspešan i moćan bio, čovek sebi nanosi neizmerno duhovno zlo. Kvarenje duše, kvarenje prirodnog bitka, bilo je za njega najveća nesreća koja čoveka može zadesiti (Bogoeva Sedlar, 2003: 316).

Dakle, Sokrat je insistirao na činjenici da treba živeti u skladu sa „dajmonom“, unutrašnjim glasom savesti koji je prisutan u svakom čoveku, te da ga treba doživljavati kao neprikosnoveni autoritet. Okosnicu Sokratovog problema predstavljala je činjenica da su atinski politički moćnici bili odgovorni za donošenje konačnih sudova o moralnim kategorijama dobrote i poštenja. Tako je, smatra Bogoeva Sedlar, svaki nagoveštaj ličnog iskustva u obliku snova, vizija, imaginacije, obeshrabrivan, a unutrašnji glas savesti, ućutkivan, jer bi doveo do intuitivnih životnih spoznaja, koja bi svakako imala prednost nad ostvarivanjem ambicioznih interesa nekolicine političkih moćnika. Poput već pominjanih kritičara i istoričara zapadne civilizacije, Rubinštajna i Baumana, Bogoeva Sedlar tvrdi da je samospoznaja sistematski uništavana procesuiranjem institucionalizovane poslušnosti:

Ako je Sokrat učio da je pre svega nužno spoznati sebe i samospoznajom težiti vrlinama, suprotno učenje davalo je prednost procesu kojim se postaje građanin i praksi po kojoj se identitet odmerava prema spoljnim okolnostima, klasnom i staleškom pripadnošću, funkcijama, ulogama odigranim u beskrupuloznim političkim igrama. Sokratova smrt jasno govori za koju se koncepciju identiteta i koji sistem vrednosti zapadna civilizacija opredelila (Bogoeva Sedlar, 2003: 316).

Nakon Sokratove pogibije, istorija zapadne civilizacije beleži i druge primere žrtvovanja pojedinaca (u radu već pominjanih: Pelagije, Jovanka Orleanka, Đordano Bruno, itd.) čiji su etički stavovi bili oštro suprotstavljeni interesima političkih moćnika, čija je vladavina „legalizovanog kriminala (ropstva, religioznih progona, kapitalističke eksploatacije, kolonijalizma, koju danas nazivamo civilizacijom)“ (Bogoeva Sedlar, 2003:173) jedino mogla da se realizuje u slučaju autoritativne kontrole lične sfere pojedinca. Kako je i sam vojvoda od Glostera, poput Sokrata, izjednačavao ličnu sa državnom i političkom sferom, a dobrobit države doživljavao kao sopstveni, Šekspir na njegovom primeru pokazuje gubitak sokratovskih etičkih ideala, koji vodi do konačne pobede anarhije, haosa i beznađa, kojom se završava drugi deo trilogije *Henri VI*.

Nasuprot negovanju sokratovskih ideala sopstvene odgovornosti, morala i savesti, oličenim u prognanom vojvodi od Glostera, predvodnik makijavelistički nastrojenih plemića u drugom delu trilogije postaje vojvoda od Jorka, koga krasi politička beskrupuloznost, jaka volja, ogromno samopouzdanje i upečatljiv prezir prema svima koji u svojim javnim istupima pokazuju bilo kakve naznake emotivne slabosti. Oličenje političke nemoći, prema Jorku, predstavlja kralj Henri VI, koji je karakterno slab, kloni se sukoba, preferira knjigu nad oružjem, te po njegovom mišljenju ne poseduje osnovne kvalitete kralja i muškarca.⁴⁹

Neće mi pravo Lankaster oteti,
Ni dečjom rukom skiptar držati,
Niti na glavi krunu nositi,
Jer kruna bogomoljcima ne liči. (2, I, i, 243-246)

Zato Jork otvoreno prkosi kralju, podsmeva mu se i objavljuje mu rat, ističući činjenicu da iako ne polaže hereditarno pravo na presto, njemu kruna više priliči:

Kraljem te nazvah? Ne, ti nisi kralj;
Ti nisi kadar da zapovedaš gomili...
Za ovu tvoju glavu nije kruna;
Ruka je tvoja stvorena da drži
Hodočasničku palicu, a ne
Vladarski skiptar što strah uliva...
Evo ruke što zna da siptar drži i da njime
Zakone stroge sprovodi. Odstupi:
Neba mi, nećeš više vladati
Nad onim, koga nebo odredi

⁴⁹ Ista ideja se može uočiti u karakterizaciji likova kralja Henrija i kraljice Margarete. Šekspir se verno nadovezuje na Holov opis kraljice Margarete kao žene koja poseduje više kvaliteta tradicionalno jačeg pola, dok je kralj Henri, u odnosu na svoju kraljicu, u najmanju ruku rodno neutralan, tj. njegove greške u kraljevanju, Margareta, kao i Jork, simbolično pripisuje osnovnom nedostatku muškosti. Skromnost, pobožnost i čednost nisu osobine vredne pohvale u svetu političkih igara moći, već više pripadaju domenu hrišćanskog mučeništva ili, pak, idealu ženskog ponašanja opisanog u hrišćanskim rukopisima (v. Rackin, 1997:71). Među izvesnim brojem književnih kritičara dominira mišljenje da Šekspirova namera ipak nije bila da predstavi kralja Henrija kao nesrećnu žrtvu svojih velmoža i kraljice, već da je njegova politička nefleksibilnost i nesnalazljivost doprinela političkom progonu koji je usledio: „nedostatak političkih veština ga je načinio nemarnim...umesto da vlada, prepušta vlast drugima...greške u političkoj proceni su dovele do ozbiljnih posledica" (Bullough, 1962: 105).

Za tvog vladara. (2, V, i 93-107)

Invokacija božanskog prava na vlast se osim u ovde citiranom delu više ne pominje u trilogiji. Šekspir detaljno opisuje svet u kome je politička moć superiorna nad principima pravičnosti i morala, pri čemu svako pozivanje na savest i čast očito predstavlja slab izgovor za narušavanje ljudskog integriteta i ono malo poštenja koje je preostalo. Jork, čovek od akcije, beskrupulozni političar, svesno priznaje da je Gloster dobar „čuvar stada" (II, ii, 73) i „vrli princ" (II, ii, 74), ali isto tako naglašava da ne može da se uzdrži od izazivanja njegovog političkog kraha, jer time povećava sopstvene šanse u polaganju prava na englesku krunu.

Posledice ovakvog političkog stava očigledne su u drugom delu drame, u kome dolazi do erupcije haosa i bezvlašća: građani organizuju pobunu protiv plemića koji su učestvovali u Glosterovom uklanjanju sa političke scene, kardinal Bofort, nakon neočekivanog bunila u koje zapada, umire, kao neka vrste božje odmazde za ceo životni vek ispunjen bezobzирnom pohleptom i slepom ambicijom, kriminalna rulja i odbegli pirati vode glavnu reč na engleskoj političkoj sceni. Ovo je Šekspirova vizija kulminacije bezakonja u državi u kojoj više nema mesta za časne vojnike i poštene zakonodavce.⁵⁰

⁵⁰ U opisima pobune predvođene odmetnikom Džekom Kejdom Šekspir se uglavnom rukovodio Holinšedovim uvidima o Seljačkoj buni iz 1381. godine. Iako je Kejd oportunistički i makijavelistički, sa identičnim materijalnim i vlastoljubivim ambicijama poput vodećih ideologa kojima se navodno suprostavlja, njegov glas predstavlja opšte, zdravorazumske stavove običnih ljudi, kojima će Šekspir kasnije posvetiti mnogo više prostora (npr. u *Henriju IV*, u oslikavanju likova iz krčme „Kod glave divljeg vepra" u Istčipu, naročito Falstafa, ili, pak, u *Henriju V*, u oslikavanju likova običnih vojnika u ratnom pohodu na Francusku, Viljamsa i Bejtsa, i sl.). Iako anarhični, ovi glasovi predstavljaju značajne uvide autora u društvene konflikte i sistemske nepravdičnosti, koji su uglavnom u istorijskim dramama predstavljeni kroz jukstapoziciju dve nekompatibilne životne perspektive, a u kojima se jasno ogleda jaz između privida i stvarnosti, dužnosti i savesti, političkih i ličnih ubeđenja. Tako, u *Henriju VI*, odmetnik Kejd u obraćanju lordu Seju, glasnogovorniku civilizovanih vrednosti i vladavine prava, poistovećuje obrazovanje i kreiranje pravnog okvira države sa nepravednim klasnim privilegijama nedostupnim širokim narodnim masama:

„Ovim ti se pred svedocima svečano objavljuje da sam ja metla koja će dvor očistiti od takvog đubreta kao što si ti. Ti si na najgori mogući način pokvario omladinu ove kraljevine, osnovavši latinsku školu; i dok ranije naši dedovi nisu imali druge knjige do raboš, ti si doveo do toga da se koristi štampanje; ti si protiv kralja, njegove krune i dostojanstva, sagradio radionicu hartije. Imamo svedoke koji će ti u lice reći da si bio okružen ljudima što obično govore o nekakvoj imenici, o nekakvom glagolu i drugim takvim odvratnim rečima, koje nijedno hrišćansko uvo ne može podneti. Naimenovao si mirovne sudije koje su preda se pozivali bedne ljude zbog pitanja na koja nisu bili u stanju da odgovaraju. Štaviše, bacao si ih u tamnicu; a pošto nisu umeli da čitaju, vešao si ih; dok su, u stvari, baš zbog toga bili najvredniji života" (IV, vii, 28-35).

Kejdov govor, koji počinje kao vizija odbrane blaženog neznanja od strane nesofisticiranog ignoramusa protiv edukacionih „opasnih" novotarija, postaje strastvena kritika državnog pravnog sistema koji počiva na klasnim privilegijama i nepravdi. Davanjem prostora marginalnim likovima u svojim istorijskim dramama, Šekspir je težio da naglasi postojanje potencijalnih subverzivnih glasova, običnih ljudi koji će svojim

Ovde treba napomenuti povezanost koju su predstavnici kritičkog pravca novog istorizma uočili između renesansne imperijalističke prakse i kolonijalnog diskursa, o kojoj je bilo reči u uvodnom delu rada, sa idejama političke nemoći i anarhije koju Šekspir svrsishodno opisuje u drugom delu drame *Henri VI*. Novoistoričar Grinblat smatra da sve Šekspirove istorijske drame predstavljaju neuspešan pokušaj društvene subverzije praćen neredom i bezakonjem, koji se, kroz scensko izvođenje drama, prenosio na elizabetinsko pozorište, koje je upijalo, istraživalo i preoblikovalo politički diskurs moći, veoma pogodan za aproprijaciju (v. Greenblatt, 1988: 39). Šekspir je pre svih ostalih renesansnih autora razumeo da se održavanje političkog autoriteta moći ne zasniva samo na učestalim demonstracijama moći, koje su bile svojstvene tudorskim vladarima, već i različitim strategijama političkog diskursa i predstavljanja, što ga čini našim savremenikom, po mišljenju prezentista. Štaviše, Šekspir je, kako tvrdi Zorica Bečanović Nikolić, „predstavljao paradoksalnu praksu autoriteta duboko uključenog u podrivanje sopstvene legitimnosti, a s druge, prisvajao za pozorište energiju koju je takva praksa u isto vreme oslobađala i organizovala, kontrolisala" (Bečanović Nikolić, 2007: 295-296). Primer autoriteta koji sam sebe podriva predstavlja Šekspirova vizija slabe i nesigurne moći kralja Henrija VI, dok će se ova ideja u potpunosti razviti kasnije na primeru likova Ričarda II i princa Hala.

delanjem potencijalno podrivati nepravednu društvenu ideologiju moći. Ovi potencijalno subverzivni glasovi će svoju kulminaciju doživeti u *Ričardu III* (na primeru likova bezimernih ubica), *Henriju IV* (na primeru Falstafa) i *Henriju V* (na primeru vojnika Viljamsa i Bejtsa), o čemu će biti reči kasnije u radu.

3.3. TREĆI DEO *HENRIJA VI*: „SRCE TIGRA ISPOD ŽENSKE KOŽE" I „NEUOBLIČENA NAKAZNA GRUDVA"

U prvom delu trilogije, stari vitezovi nestaju; u drugom, pravični zakonodavci su uklonjeni; u trećem delu trilogije, postepeno prevladava potpuno bezvlašće i anarhija. Štaviše, u trećem delu trilogije, likovi nemaju unutrašnji život, Šekspir ih opisuje kao fantome koji se kreću po svetu koji se u potpunosti raspada, a vođeni su svojim primarnim strastima (besom, mržnjom, ambicijom, pohlepom, itd.) Šekspir namerno koristi stereotipno opisivanje ovih likova, gde samo jedan aspekt u liku postaje dominantan, kako je bilo uobičajeno u srednjovekovnim moralitetima u Engleskoj – osvetoljubivi Kliford, sveti Henri, požudni Edvard, ambiciozni Ričard – svi likovi su u potpunosti i namerno dehumanizovani. Ističući značaj ove tehnike koju koristi Šekspir, Brockbank ističe da ovakvi likovi zapravo predstavljaju neku vrstu mašina ubica (Brockbank, 1961: 98).

Jedini glasnogovornik tradicionalnih, humanističkih vrednosti u poslednjem delu trilogije ostaje kralj Henri VI, ni vojnik ni državnik, već samo bespomoćni posmatrač novih političkih tendencija na marginama društva kojim bi trebalo da vlada. Hereditarno pravo monarha je u potpunosti desakralizovano, bez aure misterije i dostojanstva, a kruna postaje sinonim za prenosivu imovinu, koja lako ide iz ruke u ruku. Očigledno je da Henrijevi plemići ne mogu da sakriju vlastitu opčinjenost ovim svetovnim statusnim simbolom, te se, u pravom makijavelističkom maniru, ne birajući sredstva i ne libeći se da se odreknu vlastite humanosti, brutalno bore za pravo da je poseduju.⁵¹

⁵¹ Očito je Šekspir u isticanju važnosti motiva „krune" bio pod velikim uticajem svog dramskog rivala, Kristofera Marloa; štaviše, čežnja Ričarda III za krunom, kao simbolom najveće političke moći, veoma je slična, ili čak identična, monolozima Marlovljevog Tamerlana Velikog:

Ričard III: I pomislite, oče,

Kako je divno krunu nositi,

U kojoj se sadrži Elizijum

I sve što pesnici opevaju

K'o radost i blaženstvo. (3, I, ii, 28-32)

Tamerlan Veliki: ...da trudimo se, bezodmorno,

Da dosegneмо najzreliji plod,

Čisto blaženstvo, jedinstvenu sreću –

U prvoj sceni trećeg dela trilogije, kralj Henri VI, iskreno zabrinut za dobrobit nacije, odlučuje da se odrekne krune i da je ponudi Vojvodi od Jorka, kako bi izbegao krvoproliće koje bi usledilo kao rezultat Jorkove bolesne ambicije. Kraljica Margareta ga kritikuje na način koji anticipira nastajanje još jednog značajnog šekspirovskog ženskog lika, leđi Makbet. Pošto je Henriju draži život od časti, Margareta preuzima na sebe ulogu vođe lankastrijske vojske; s njene tačke gledišta, Henri dovodi u pitanje svoju društvenu i porodičnu ulogu kralja i oca. Poput Margarete, leđi Makbet kritikuje svog supruga zbog nedovoljnog iskazivanja muževnosti, te trenutnog zastoja u delanju zarad promišljanja tragičnih posledica brutalnih zločina koje će poćiniti radi realizacije vlastoljubivih aspiracija, na taj način naglašavajući sopstvenu makijavelističku spremnost da se počine gnusna zlodela, što je osobina koja se kosi sa tradicionalnim shvatanjem ženstvenosti.

U sceni koja sledi, Margareta uživa u mućenju zarobljenog Vojvode od Jorka, koje bi, kako Šekspir implicitno nagoveštava, svakog mućitelja pogodio i naterao da se sažali, osim u slučaju nehumane i neumoljive Margarete. Bez trunke samilosti i saosećanja, Jork je optužuje da nema srca, odnosno da u sebi krije „srce tigra ispod ženske kože" (I, iv, 137). Oplakujući smrt svog dećaka Ratlenda i sopstveno poniženje, Jorkove muke su ne samo tragićne, već donekle i groteskne, i Šekspir jasno stavlja do znanja da bi ova patnja prouzrokovala sažaljenje kod svakoga, osim u „neprirodnom" ponašanju „Francuskinje grešne" (I, iv, 154). Njeno opravdanje se tobože zasniva na činjenici da brani pravo svog sina na presto i zato ne sme da se uzdrži od praktikovanja brutalnosti nad svojim politićkim neprijateljima; međutim, Šekspir opisuje iskreno uživanje i zadovoljstvo koje Margareta pokazuje u ćinu mućenja ljudskog bića, što je još jedan primer „disocijacije senzibiliteta" o kojoj govori Eliot (Eliot, 1921: 64, 66), a koja je, u slučaju kraljice, naglašenija, jer ovakav vid ponašanja tradicionalno nije svojstven ženi:

Pa možeš li još ženski lik da nosiš?

Žene su nežne, blage, sažalne,

Povodljive. A ti si surova,

Okorela, žestoka, kremena. (3, I, iv, 141-144)

Slast da ostvariš krunu na tom svetu. (1, II, vii, 26-29)

Prevod Branke Lalić i Ivana V. Lalića, Beograd: Srpska kniževna zadruga, 1995.

Uticajna studija Teda Hjuza *Šekspir i boginja celovitog bića* (1992) može dosta da posluži u analizi ove teme. Šekspir je reinkarnirao Adonisa, ludaka željnog moći, u velikom broju svojih likova, a u trilogiji *Henri VI*, sasvim simbolično ga oslikava kroz lik kraljice Margarete, koja je krvoločnija od svojih muških sledbenika. Ona daje zapovest da se pogubi Ratlend, nevino dete jednog od njenih političkih protivnika, i iako ta dužnost osвете u potpunosti dehumanizuje čak i same krvnike, kraljica Margareta sa užitkom prihvata ovaj neprirodan i nehuman čin. Prema njenim instrukcijama, Kliford ubija nedužno dete, a dužnost osвете ga životinjski degradira:

Uzalud pričaš, jadni dečaće;
Jer svaki prolaz tvojim rečima
Krv oca mog u meni zatvori. (3, I, iii, 21-23)

Ovaj odlomak zapravo anticipira Šekspirovu tragediju *Makbet*, naročito monolog u kome se leđi Makbet dobrovoljno odriče svoje humanosti i čovečnosti, i prihvata sve što je neprirodno i nehumano:

O, dođite, vi duhovi, što pravac
Mislina ubilačkim dajete,
Pa mene pola moga lišite
I svirepošću najstrašnjom svu me
Od glave pa do pete ispunite;
Grubošću krv mi zgusnite, i svaki
Prolaz i pristup kajanju zatvor'te,
Da ne bi smer moj grozni uzdrimala
Čovečnost pokajničkim pohodama,
Il' izvršenje mir s njim sklopilo. (I, v, 39-48)⁵²

Šekspirova zainteresovanost temom žene koja je korumpirana sistemom vrednosti svoje kulture, te se odriče iskonske prirodne moći da stvara i veliča život zarad političke moći favorizovane od strane državnog sistema kome pripada – moći kontrole i destrukcije – naročito je značajna za razumevanje ponašanja kraljice Margarete i leđi Makbet. U slučaju leđi Makbet, iako je prava ljudska priroda uzurpirana nametnutim

⁵² Prevod: Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963.

lažnim političkim identitetima, Šekspir ne smatra da je konačno poražena: leđi Makbet čuje unutrašnji glas savesti, postaje svesna moralne težine svojih neoprostivih prestupa i, intuitivno, u stanju ludila, iako ne pri zdravom razumu, shvata da zaslužuje smrt kao kaznu za ogrešenje o princip „mleka dobrote čovečanske" (I, v, 18).

Međutim, za razliku od leđi Makbet i svog saučesnika u zločinu, Kliforda, čija ga želja za osvetom proganja, i prema sopstvenom iskrenom priznanju, čini da živi u nekoj vrsti pakla, kraljica Margareta izražava neobično, čak sadističko, zadovoljstvo dok posmatra patnje svojih neprijatelja, što konačno vodi do sknavljenja svih ideala tradicionalno vezanih za porodicu i društvo:

Zašto si tako miran, zaboga?
Pa trebalo bi da poludiš; ja se
Tebi i rugam da bi pomanhnit'o:
Nogama trupci, divljaj, jedi se,
Te ja da pevam i da zaigram.
Aha, ti želiš prvo nagradu,
Pa onda da me zabavljaš: Jork nije
Kadar da zbori, ako krunu nema.
Krunu za Jorka! Lordovi, do zemlje
Poklon'te mu se: držite mu ruke
Da je na glavu njemu postavim.
(stavlja mu na glavu krunu od papira)
Bogme, k'o pravi kralj sad izgleda! (3, I, iv, 89-100)⁵³

⁵³ Neopisivi užitak koji kraljica Margareta oseća prilikom mučenja i ubistva svog političkog protivnika Jorka, ali i njegovog nedužnog deteta, može se povezati sa motivom gubitka duše u Marloovoj tragediji *Dr. Faust*. U XVII sceni Marloove drame dolazi do kulminacije Faustove monstruočnosti. U ovoj sceni beznadežnog Fausta, koji se još uvek dvoumi koji će put izabrati, put spasenja ili prokletstva, na ivici samoubistva, teši i savetuje mudri starac - da se pokaje za svoje grehe, pokori i vrati bogu. Međutim, nakon intervencije đavoljeg izaslanika Mefista, Faust kukavički veliča pakt sklopljen sa đavolom, čak je spreman da ponovo, svojom krvlju, potvrdi zakletvu sa Luciferom. I tada se, vođen sebičnim nagonom za preživljavanjem, konačno odriče svoje ljudskosti, što je zločin koji ga zapravo osuđuje na večiti pakao. Faust nalaže Mefistu da muči starca koji je pokušao da ga odvrati od Lucifera, jer je to jedini način da sebe izbavi paklene torture. Međutim, za razliku od samog Fausta, čija je vera u boga uzdrmana još na samom početku drame, Mefisto objašnjava da je starčeva vera jaka i da mu, zbog toga, niko ne može nauditi. Želja da se uživa u patnji nedužnog starca, u Faustovom slučaju, i želja da se uživa u patnji oca nedužnog deteta koje žrtvuje, u Margaretinom slučaju, ima za posledicu finalnu izdaju osnovnih principa ljudskosti i humanosti, koja se, u Marloovoj drami, simbolično manifestuje kao gubitak duše.

Konačno, groteskni čin Jorkovog krunisanja krunom od papira, još jedna od okrutnih Margaretinih zamisli, aluzija je na Hristovo raspeće, koje u ovom slučaju, zasigurno ne počiva na ideji oslobađanja od svih patnji. Makijavelističko veličanje moći se u Margaretinom slučaju svodi na svirepo mučenje čoveka, u kome ona beskrajno uživa, bez ikakvih reperkusija koje bi trebalo da uslede za ovaj zločin, što u velikoj meri podseća na Grinblatov opis užitka engleske imperijalističke posade u nemotivisanom i ničim izazvanom nasilju prema domaćem afričkom stanovništvu, kao i bezobzirnog, u potpunosti nepotrebnog, uništavanju njihovih gradova i imovine, budući da domoroci nisu pružali nikakav otpor okrutnim kolonizatorima. Iako Grinblat, rodonačelnik novog istorizma, u eseju *Marlo i želja za apsolutnom igrom*, zapravo osuđuje engleski imperijalizam u doba renesanse (Greenblatt, 1990: 193)⁵⁴, koji potpuno opovrgava Morovu humanističku veru u unutrašnju dobrotu i kreativni potencijal čoveka, izveštaji na koje se poziva u mnogome su identični sa Šekspirovim opisima scena mučenja u kojima Margareta uživa. Još jednom Šekspir naglašava da se ova priča nikako ne može dovesti u vezu sa hrišćanskim milosrđem i oprostom koje plemići prividno proklamuju, ali u stvarnosti ne praktikuju.

Kada Šekspir stvara likove „izopačenih majki, žena koje su u pod pritiskom patrijarhalne civilizacije pretrpele fundamentalne promene u svojoj prirodi, izgubile kreativni potencijal u svim domenima svog bića" (Bogoeva Sedlar, 2003: 263), kao što smo pokazali na primeru kraljice Margarete i leđi Makbet, njegova inicijalna namera nije

⁵⁴ U eseju *Marlo i želja za apsolutnom igrom*, Grinblat doslovno preuzima i citira celokupan izveštaj o aktivnostima engleske posade u Sijera Leoneu:

„Četvrtog novembra otišli smo do obale, do jednog crnačkog grada, koji je bio skoro sagrađen: sastojao se od dvestotinak kućica, bio je opasan moćnim drvećem i debelim kolcima, tako da ni pacov nije mogao nesmetano da uđe i izađe iz grada. Međutim, slučajno se zadesilo da je, u trenutku kada smo mi naišli, luka bila otvorena, te smo silovito upali unutra, dok su ljudi bili primorani da pobegnu iz gradića... Divili smo se čistoći i urednosti njihovih kuća i ulica, jer ni u kućicama ni na ulici nisi mogao da nađeš prašine koliko na ljusci jajeta. Skoro te ništa nismo zatekli u njihovim kućicama, osim koje prostirke, tikvica i stare grnčarije. U odlasku smo zapalili grad, koji je nestao u plamenu (barem njegov veći deo) u roku od petnaestak minuta, budući da su sve kuće bili pokriveno trskom i slamom" (Greenblatt, 1990: 193).

“The fourth of November we went on shore to a town of the Negroes, which we found to be but lately built: it was of about two hundred houses, and walled about with mighty trees, and stakes so thick, that a rat could hardly get in or out. But as it chanced, we came directly upon a port which was not shut up, where we entered with such fierceness, that the people fled out of the town... We found their houses and streets so finely and cleanly kept that it was an admiration to us all, for that neither in the houses nor streets was so much dust to be found as would fill an egg shell. We found little in their houses, except some mats, gourds and some earthen pots. Our men at their departure set the town on fire, and it was burnt (for the most part of it) in a quarter of an hour, the houses being covered with reed and straw” (Greenblatt, 1990: 193).

osuda ženskog roda ili negativno karakterisanje ženske prirode, kako su neki savremeni, anti-feministički nastrojeni književni kritičari tumačili, već osuda civilizacije koja takve promene izaziva i podstiče, kako bi „javno imenovali krivce i ožalili tragediju koja nas je zadesila" (Bogoeva Sedlar, 2003: 263).

Ova Šekspirova ideja se možda najbolje može uočiti na primeru ženskih likova u tragediji *Hamlet*. Gertruda, kraljica majka, koja jednog kralja zamenjuje drugim, njegovim rođenim bratom, predstavlja konačni proizvod procesa Hamvaševog „korumpiranja bitka" u patrijarhalnom društvu (Hamvaš, 1994: 45), čije se licemerje razotkriva na primeru mlade Ofelije, u scenama odgoja kojem je ona u dijalogu sa ocem i bratom podvrgnuta. Šekspir sistematično kroz sve svoje tragedije pokazuje kako se Gertrude i Ofelije prave (a ne rađaju):

Žene lišene privatnosti, žene kojima su zabranjene lične ljubavi i osećanja, žene primorane da glume emocije koje oni koji imaju moć nad njihovim životima očekuju, žene koje moraju biti spremne da sa pogreba danas, ako su interesi države u pitanju, pođu na venčanje sutra (Bogoeva Sedlar, 2003: 263).

Naravno, u ostalim dramama, Šekspir je pokazao primere ženskih likova koji, za razliku od Gertrude, životom plaćaju kategorično odbijanje izloženosti ovakvom preoblikovanju ženskih prirodnih sposobnosti i darova, poput Kordelije u *Kralju Liru*, kako tvrdi Bogoeva Sedlar (Bogoeva Sedlar, 2003: 263), ali je, takođe, pokazao i primere ženskih likova, poput kraljice Margarete u *Henriju VI*, koje otelotvoruju ovakve kulturne procese i čak nadmašuju svoje patrijarhalne učitelje u svirepim igrama moći, ambicije i destrukcije.

Iako je Stiven Grinblat imao u vidu tumačenje monstuoznog ponašanja Varave, Jevrejina sa Malte, iz istoimene tragedije Šekspirovog najvećeg dramskog rivala, Kristofera Marloa, kroz frazu „želja za igrom" (the will to play) (Greenblatt, 1980: 220), ova fraza može poslužiti u tumačenju motivacije monstuoznog ponašanja Šekspirove kraljice Margarete u poslednjem delu trilogije *Henri VI*. Naime, poput Marloovog Varave, čiji krajnji motiv u zverstvima protiv malteških hrišćana više ne predstavlja novac ili osveta za sopstvenu društvenu degradaciju i izolaciju, već želja da se „savesni" hrišćani nadmudre u okrutnoj igri u kojoj su sami smišljali pravila, jedini životni cilj kome kraljica Margareta teži jeste subverzivno nadigravanje svojih patrijarhalnih učitelja

u igri vlastoljubivosti, na taj način otkrivajući činjenicu da okosnicu problema kojim se Šekspir bavi zapravo ne predstavlja monstruoznost pojedinca, u ovom slučaju žene, majke i kraljice, već čitavog patrijarhalnog društvenog sistema koji je podstiče i razvija.

...

Daleko od scena krvoprolića i okrutnosti, Šekspir dočarava još jednu tragičnu scenu u kojoj kralj Henri žudi za mirom i spokojstvom koje nikada nije mogao da dostigne. On zamišlja idealistički pastoralnu scenu u prirodi, i sebe kako lagano prati i poštuje sve prirodne cikluse, daleko od spletkarenja i bolesne ambicije u dvorskom okruženju svojih plemića makijavelista. U eseju *O orfizmu* (1994), Bela Hamvaš govori o iskonskom, božanskom konceptu prirode, jedinstvenom prirodnom poretku, koji predstavlja osnovu svih prirodnih procesa kroz borbu suprotnosti, a koji može da posluži u analizi Henrijeve kontemplacije. Drevna tradicija o spontanoj spoznaji dobrog i lošeg, izgubljena ili potisnuta od strane političara makijavelista željnih vlasti, koju Hamvaš simbolično naziva „kvarenjem bitka" (Hamvaš 1994: 45), zapravo predstavlja tradiciju kojoj pripada kralj Henri VI, za razliku od svojih plemića. Henri žudi za životom običnog pastira, životom koji se svodi na praćenje promena prirodnih tokova i ciklusa, životom do koga istorijski tokovi neće prodreti niti ga narušiti:⁵⁵

O, Bože, kako živeo bih srećno
Da nisam više od pastira bednog
Da sedim na brežuljku, kao sada,
I natenane, potezima veštima,
Da sunčanike deljem, pa po njima
Da gledam kako prolaze minuti,
Koliko treba da se sat okonča,
Koliko sati dan navršuje,
Koliko dana čini godinu,
Koliko leta smrtan čovek živi. (3, II, v, 21-30)

⁵⁵ Za diskusiju o eseju Bele Hamvaša, *O orfizmu*, vidi str. 24 i 25.

Trenutak kontemplacije i deskripcije mirnog života običnog pastira, suprostavljenom svetu političkih intriga i korupcije, u kome se kraljevi svakodnevno suočavaju sa „izdajom, brigom i nepoverenjem“ (3, II, v, 54), prekida iznenadno pojavljivanje dvojice običnih građana zatečenih u vrtlogu rata. Ova scena ilustruje Šekspirovu učestalu tehniku „komada unutar komada“, u ovom slučaju sa kraljem Henrijem kao posmatračem, a ima za cilj da pokaže elemente interesa i nagona za samoočuvanjem kod običnih ljudi koji žele da ostvare materijalni profit u ratu koji im je nametnut. Tragični rasplet događaja manifestuje se kroz problem identiteta; naime otac ne prepoznaje sina, niti sin oca, tako da konačno završavaju ubijajući jedan drugog zbog praktično bezvrednog imetka, što je još jedan primer besmisla ustaljenih sukoba u državi.

Poslednji deo trilogije *Henri VI* Šekspir posvećuje, pored Margarete, i Ričardu, koji predstavlja vrhunac gradacije u opisu makijaveliste, čoveka bez ikakvih moralnih nazora, oličenje žudnje za moći u najopasnijem obliku. On svoja osećanja i želju da vlada lukavo sakriva i direktno ne dolazi u konflikt sa trenutnim političkim autoritetima, ali vešto publici i čitaocima stavlja do znanja da će nadigrati sve igrače u borbi za krunu. To je čovek koji tretira istoriju kao svoj pozorišni komad, dramu u kojoj on lično dominira, zato što se ne libi da odigra bilo koju ulogu koja može da mu pomogne u ostvarivanju vlastitih ambicioznih aspiracija, te koristi svaku priliku koja mu se pruža da pokaže koliko je, kako Aleksandar Legat tvrdi, „odlučno aktivan“ (Legatt, 2005: 24), za razliku od kralja Henrija VI koji je „odlučno pasivan“ (Legatt, 2005: 24)⁵⁶, te na taj način predstavlja njegovu suštu suprotnost. U poslednjem delu *Henrija VI*, Šekspir polako priprema publiku na politički bezizlaznu društvenu atmosferu u sledećoj istorijskoj drami, *Ričardu III*.

Prvi put u drami napominje se ideja Ričardovog telesnog nedostatka, kojom se, poput monologa kojim započinje sledeća istorijska drama *Ričard III*, u kojoj je ova tema kompleksno predstavljena i obrađena do najsitnijih detalja, Šekspir služi kako bi pojasnio Ričardovo kategorično odbacivanje i prezir prema blagosti ljubavi. Njegova naglašena svest o telesnoj disproporciji može da se interpretira kao dominantna sila koja je uzrok svih Ričardovih zlodela:

⁵⁶ "It is the occasion or Richard to show himself as determinedly active as Henry is determinedly passive" (Legatt, 2005: 24).

Pa mene se, dok još u majčinoj
Utrobi ležah, ljubav odreče:
I, da bi me izopštila iz svojih
Zakona nežnih, ona potkupi
Prirodu krhku da mi zgrči ruku
Te da ko kržljav žbunić izgleda;
Da mi na leđa navali planinu
Zavisti punu, gde izobličena
Stoluje, mom se telu rugajući;
Da moje noge nejednakim stvori,
Da svaki delić moj unakazi,
I raščini me tol'ko da sam sav
Nalik na kaos, il' na meče kome
Lizanjem majka nije oblik dala.

Pa zar sam ja onda za ljubav stvoren? (3, III, ii, 153 – 167)

Svest o fizičkoj deformaciji koju poseduje motiviše Ričardovo ponašanje, tj. njegovu ideju da tako deformisan nije vredan i sposoban da voli, što ga vodi do konačne dehumanizacije, kao logične posledice života u svetu nemorala, korupcije i kriminala:

Ta zar ja nisam kadar da se smešim
I da u isto vreme ubijam;
Da vičem „divno" kad me nešto vređa;
Suzama lažnim obraze da kvasim,
I lik da svemu prilagođavam?
Od mene više stradaće mornara
No od sirene; pogledom ću više
Pobiti ljudi nego li bazilisk;
Govornik biću ravan Nestoru,
Lukavije ću obmanjivati
Nego Odisej, i još jednu Troju
Osvojiću, ko Sinon. Boje mogu
Kameleonu pozajmljivati;

Obličja kao Protej menjati;

I krvavog Makijavelija

Uzeti da kod mene šegrtuje.

Pa kad sve to mogu činiti

Zar da ne mogu krunu dobiti? (3, III, ii, 182-99)

Ideja radikalne moralne redukcije humanosti i ljudskosti, koja se u Šekspirovoj viziji Ričarda III manifestuje kroz fizički deformitet, ima za rezultat ozbiljne posledice koje će osetiti cela engleska nacija. Ovde treba napomenuti da je sličnu ideju razvio i Džefri Čoser u svojim *Kenterberijskim pričama*, naročito u *Oprostiočevoj priči*, gde se moralna degradacija čoveka kome je životna vokacija legalizovano prodavanje oprostajnica grehova lakovernim hrišćanima, ironično ogledala u njegovim fizičkim nedostacima (ženski piskutavom glasom, tankoj kosi, nedostatku maljavosti i sl.). Ali za razliku od Čosera, kome je cilj bio realistična i humoristička deskripcija predstavnika svih srednjovekovnih engleskih staleža, Šekspirov cilj u oslikavanju fizičkog deformiteta Ričarda III bio je daleko ozbiljniji. U prethodno citiranom Ričardovom monologu dolazi do izražaja Grinblatova ideja „samooblikovanja“ (Greenblatt, 1980) - rođen sa izraženim fizičkim nedostatkom, Ričard instiktivno dolazi do zaključka da mu sudbina nije namenila ulogu ljubavnika, te svu svoju životnu energiju usmerava na ulogu beskrupuloznog političkog moćnika, koji će svojim spletkama i mahinacijama ostvariti svoj vlastoljubivi san, koji se u drami manifestuje, kao što je već napomenuto, kroz motiv krune, statusnog simbola sekularne moći:

O, čudovišne zablude da ja

U sebi gajim takvu misao!

Pa pošto meni zemlja ne pruža

Radosti druge sem da upravljam,

Da vladam, da potčinjavam sve druge

Koji su lepšeg stasa nego ja,

To ću ja sebi raj potražiti,

U tome što ću sanjati o kruni,

Smatrajući ovaj svet za pakao

Sve dok mi kruna ne uokviri

Glavu na ovom bezobličnom trupu. (3, III, ii, 168 – 178)⁵⁷

Ričard III postaje žrtva procesa narušavanja i konačne destrukcije prirodnog poretka, tvrdi Legat (v. Leggatt, 2005: 28), jer mu je, kako sam lično smatra, sudbina

⁵⁷ Ričardova neprirodna ambicija zapravo je identična ambiciji Tamerlana Velikog, koju je Kristofer Marlo opisao u svojoj istoimenoj drami. Čak je i jedan od vodećih književnih kritičara XX veka, Harold Blum, u svojoj interpretaciji trećeg dela Šekspirovog *Henrija VI* uočio neverovatnu sličnost između ova dva lika, te se nije pohvalno izrazio o poslednjem delu Šekspirove trilogije. Šekspir je, smatra Blum, poput neiskusnog šegrta opčinjenog majstorstvom svog književnog uzora” (Bloom, 1998: 43) stvorio repliku Marloove drame, koja, sama po sebi, nije u rangu književnog originala.

Ostavljajući po strani lične preference književne kritike, treba naglasiti da su obe drame, umesto orfičkog veličanja prirodne ravnoteže, zasnovane na Darwinovom principu opstanka najjačih i žrtvovanju najslabijih. Ovaj princip počiva na narušavanju humanosti, ljubavi i pravde, udovoljavajući nezasioj ambiciji za osvajanjem, posedovanjem, kontrolom. Simbol ovakve vrste moći, kao što je već napomenuto, postaje kruna. Evo još jednog citata iz *Tamerlana Velikog* koji potvrđuje ovu ideju:

Tamerlan Veliki:

Priroda, elementi što nas tvore

I oko vlasti u nama se spore,

Uče nam duh da usmeri se htenju.

Duša nam, čije moći shvatile su

Čudesno neimarstvo ovog sveta

I izmerile putanje planeta,

Još u usponu ka beskrajnom znanju,

U pokretu, ko neumorne sfere,

Hoće da trudimo se, bezodmorno,

Da dosegemo najzreliji plod,

Čisto blaženstvo, jedinstvenu sreću

Slast da ostvariš krunu na tom svetu. (1, II, vii, 17-28)

Ovaj odlomak implicira da se Tamerlanova verzija prirodnog zasniva na principu *discordia concors* – neslozi, razdoru, surovosti – čiji vrhunac ne predstavlja orfička kreativna tenzija, već stalno rivalstvo među prirodnim elementima, čiji je konačan cilj krajnje potčinjavanje jednog prirodnog elementa od strane drugog. Zbog toga, Tamerlan, a kasnije i Ričard III, u ratu i borbi za moć ne uočava princip destrukcije, već princip uređenosti, lepote i harmonije. Međutim, autori oba dramska komada, Marlo i Šekspir, definitivno ne opravdavaju ovaj stav svojih glavnih junaka. Npr. kod Marloa, to postaje očigledno u doktorovom opisu bolesti od koje Tamerlan umire:

Ispitao sam urin, a hipostaza,

Gusta i crna, svedoči opasnost.

Žile su pune dodatne toplote,

Pa se od toga vlaga krvi suši.

Vlaga i toplota, koja po nekima

Ne čini česticu elemenata,

Već tvari još božanskije i čišće,

Istrošeni su skoro do ništice;

A kako oni tvore život, tako

I tvoju time predkazuju smrt. (2, V, iii, 82-91)

Tamerlan očigledno ne umire zbog otkazivanja vitalnih funkcija, već od nedostatka humanosti, morala, savesti, koju Marlo identifikuje kao vlažnost krvi, po doktorovom tumačenju. Ironija Tamerlanovog prethodnog govora o ljudskoj prirodi leži upravo u vlastitom nerazumevanju ovog koncepta – za njega, kao i za Šekspirovog Ričarda, ljudska priroda nije podložna uticaju ličnog morala i savesti. Na kraju ove Marloove drame i Šekspirovog *Ričarda III* (čiju je priču Šekspir samo započeo u poslednjem delu trilogije *Henri VI*, jer je opravdano zaključio da tumačenje Ričardove monstruočnosti zaslužuje da bude opisano u posebnoj dramskoj celini) vidimo da su i Tamerlan Veliki i Ričard III, poraženi od onog aspekta ljudske prirode čije su postojanje negirali čitavog života.

namenila ulogu moralnog čudovišta. Međutim, Ričard, za razliku od Henrija, ne jadikuje nad svojom situacijom, a njegova odluka da sprezi prirodnih sila koje su ga izobličile uzvratu istom merom kreirajući za sebe posebnu ulogu autoritativnog i beskrupuloznog moćnika, dobija mitske razmere, što je tema koju Šekspir detaljno razvija u drami koja je u potpunosti posvećena moralnoj i monstroznoj degradaciji ovog lika, *Ričardu III* (v. Leggatt, 2005: 28). U posljednjem delu Šekspirove trilogije *Henri VI*, Šekspir samo otkriva da je Ričard „čovjek koji je nosi sa osećajem inferiornosti tako što konstruiše veličanstvenu sliku o sebi i odriče se ljubavi iz sopstvene frustracije i svesti da ne može da je ostvari" (Leggatt, 2005: 29).⁵⁸ Zato sebi postavlja cilj koji smatra realnim – da dođe do krune – a da bi ga ostvario, neće prezati od počinjavanja monstroznih zločina.

Henrijevo samrtno proročanstvo o Ričardu u sebi sadrži apokaliptičnu konotaciju. Njegove poslednje reči, pre nego ga Ričard ubije, anticipiraju nastavak građanskog rata i velike ljudske gubitke za Englesku, jer Ričardova najava sopstvenog suvereniteta i odbacivanje svih humanističkih principa ima za cilj da opiše kulminaciju nepostojanja tradicionalnih veza između prirode i društva, koje u potpunosti bivaju zamenjene ambicioznim grupama plemića usredsređenim na ostvarivanje moći, vlasti i ličnog interesa, bez ikakvih uzdržavanja, ograničenja i reperkusija. Dakle, umesto same osude Ričardove ambicije, Henrijeve poslednje reči u sebi sadrže apokaliptičnu viziju nadmoći čiste zlobe i principa destrukcije, koji su se nadvili nad Engleskom. Po njemu, Ričardova ambicija nije samo da vlada, već je „sa zubima rođen, da se vidi, da dođe na svet da ujeda" (3, V, vi, 54), što zapravo predstavlja objektivnu potvrdu ideje koja je na početku drame ličila na Ričardovu privatnu fantaziju.

Konačan ishod realizacije ove bolesne ambicije jeste slika univerzalne moralne destrukcije, koja prevazilazi prvobitnu ulogu koju je Ričard sam sebi namenio. Iako se na prvi pogled, trilogija *Henri VI*, po mišljenju mnogih književnih kritičara, činila isuviše nezgrapnom, neurednom i bezobličnom istorijskom dramom, Legat podržava Tilijardovo stanovište da ovim dramama treba pristupiti kao jedinstvenoj organskoj celini, te smatra

⁵⁸ "We could see Richard there as a recognizable man coping with feelings of inferiority by constructing grand images of himself, and renouncing love out of a very human frustration at his inability to win it" (Leggatt, 2005: 29).

da ova trilogija konačno „dobija smisao kada je interpretiramo iz perspektive smrti jednog junaka i rođenja jednog čudovišta" (Leggatt, 2005: 31).⁵⁹

Dakle, Henri VI i Ričard III, mučenik i makijavelista, kako ih Brockbank slikovito naziva (Brockbank, 1961: 101), predstavljaju pravi primer uništavanja moralnih principa od strane političke sile. U ovoj konačnoj fazi, koju predstavlja Ričard od Glostera, želja za ostvarivanjem nesputane moći se poistovećuje sa čudovišnim nagonom za uništavanjem. Šekspir konačno razotkriva ozbiljne nedostatke renesansnog individualizma, koji, kao što se može uočiti na Ričardovom primeru, poprima zastrašujuće, monstrozne oblike:

Ja braće nemam, nit' za brata ličim,
A ono što se krsti ljubavlju,
Koji božanskom zovu sede glave,
Neka u onih boravište nađe
Koji su slični jedan drugome,
A ne u mene: ja sam samo ja,
I samo jedan. (3, V, vi, 80-6)

Dvosmislenost poslednje Ričardove izjave posebno je bila interesantna za interpretaciju književnom kritičaru Robertu Pirsu, koji u liku Ričarda III istovremeno vidi reakciju prirodnih sila na moralni gubitak sistema vrednosti u državi, ali i monstroznu božju tvorevinu, biča božjeg, čija je uloga da kažnjava sve odgovorne za bezizlaznost ovakve situacije (v. Pierce, 1971: 82). Lili Kemberl je jedna od prvih predstavnica književne kritike koja je insistirala na religioznom obrascu „večne istovetnosti božije pravde" (Campbell, 1947: 121) u svim Šekspirovim istorijskim dramama, a koja je na primeru telesno deformisanog i nevoljenog Ričarda III, veoma uočljiva i primenljiva.

Štaviše, Kemberlova direktno citira tri mesta iz Biblije, koja su Šekspiru poslužila da bolje predstavi ovaj obrazac: 1. „Moja je osveta, ja ću vratiti, govori Gospod" (*Poslanica Rimljanima*, 12, 19), koja eksplicitno isključuje ljude kao delioce božanske pravde; 2. „Gospod dugo čeka i obilan je milošću, prašta bezakonje i greh, ali ne pravda krivoga, nego pohodi bezakonje otačko na sinovima do trećega i četvrtoga kolena"

⁵⁹ "At first encounter *Henry VI* looks like a lumbering, shapeless chronicle; but it may begin to make sense if we can see it as framed by the death of a hero and the birth of a monster" (Leggatt, 2005: 31).

(*Četvrta knjiga Mojsijeva*, 14, 18), što predstavlja dominantan princip tumačenja istorije u elizabetinskom periodu; 3. „Teško svetu od sablazni! Jer potrebno je da dođu sablazni; ali teško onom čoveku kroz koga dolazi sablazan" (*Jevanđelje po Mateju*, 18, 7), citat u kome je Kembelova uočila direktnu povezanost sa likom Šekspirovog Ričarda III. Tako se, zaključuje Zorica Bečanović Nikolić, imajući u vidu kritičke uvide Lili Kembel, osveta smatra isključivo božjom odgovornošću, a implementacija zla u Ričardu Glosteru postaje kazna za Englesku ogrezlu u grehe dugogodišnjeg građanskog rata, posle koje dolazi tudorski spas u liku Henrija Ričmonda, te se „Ričard III može razumeti i kao „čovek kroz koga dolazi sablazan", i koji će, dakle, na kraju biti kažnjen" (Bečanović Nikolić, 2007: 155, 160).

Konačno, poslednji svirepi zločin koji Šekspir opisuje u komadu je smrt odvažnog princa Edvarda (Henrijevog sina), koji je predstavljen kao brutalni pokolj mladića koga će prvo proburaziti kralj Edvard, potom Ričard i Klarens, ali koji se zapravo ne razlikuje od okrutnog ubistva dečaka Ratlenda na početku drame. Ceo treći deo ove trilogije zapravo predstavlja seriju neprekidnog i neshvatljivog pokolja. Kraljica Margareta je pogođena smrću svoga sina i traži da joj se ukaže milost i da i nju liše života, što Ričardu ne predstavlja nikakav problem: „Zašto da živi i da rečima svet ovaj kljuka?" (3, V, v, 44), mada biva zaustavljen od strane kralja Edvarda koji smatra da je treba još malo ostaviti u životu, mučiti i smisliti nove načine osvete, jer smrt „francuskoj vučici" (3, V, v, 50) nije dovoljna kazna za okrutna nedela koja je počinila.

Glorifikacija egoizma, kao i veza koju Šekspir pravi između Ričardove fizičke i moralne degradacije je još jedan primer „disocijacije senzibiliteta" (Eliot, 1921: 64, 66) i „kvarenja bitka" (Hamvaš, 1994: 45) o kojima je bilo reči ranije. Međutim, ukoliko posmatramo Šekspira kao našeg savremenika, kako sugerišu prezentisti, kraj ove istorijske drame može da se interpretira kao validan komentar o alijenaciji čoveka u modernom društvu. Naravno da prilikom analize trilogije *Henri VI* treba da imamo u vidu istorijski kontekst, ali ako se vodimo idejom neprekidnog dijaloga između prošlosti i sadašnjosti, kojom se, uostalom rukovodio i sam Šekspir prilikom stvaranja ovog istorijskog opusa, davanje prioriteta istorijskim dešavanjima, iz našeg ili Šekspirovog vremena, može postati problematičan proces. Kako tvrde prezentisti, činjenica je da sva pitanja koja postavljamo prilikom tumačenja književnih tekstova oblikuju naša trenutna

interesovanja i problemi (Grady, Hawkes, 2007: 5). Možda ovaj stav prezentista govori o Šekspirovom upozorenju budućim generacijama. Ukoliko pomislimo na problem savremenog društva, alijenaciju modernog čoveka, čiji je prioritet „posedovati“, a ne „voleti“, kako bi From rekao (Fromm, 2000), Šekspirova trilogija *Henri VI* definitivno može da se interpretira kao upozorenje generacijama koje dolaze, koje je, na žalost, do sada u većoj meri bilo zanemareno.

4. RIČARD III: „ODLUČIO SAM DA BUDEM ZLIKOVAC/ DA MRZIM TAŠTI PROVOD DOBA TOG”

4.1. MANIPULATOR, GLUMAC, ZLOČINAC: „KAD SE NAOBLAČI, MUDRI LJUDI OBLAČE KAPUTE”

Na kraju trećeg dela *Henrija VI* prividno se stiče utisak da je pobeda jorkista ostvarena i da će napaćena engleska nacija konačno krenuti putem blagostanja i napretka. Međutim, ubrzo postaje jasno da je ovaj utisak varljiv, jer vojvoda Ričard od Glostera otvoreno ističe, u iskrenom priznanju o svojim budućim privatnim planovima publici i čitaocima, da nije i da ne želi da bude deo Edvardovog kraljevskog slavlja i da planira da ostvari sopstvene makijavelističke ambicije o moći. Ričardova ambicija (poput njegovog fizičkog deformiteta) izdvaja ga od ostalih likova u drami; međutim, on nije u potpunosti izolovan lik, jer uspostavlja poseban odnos sa publikom i čitaocima, koji se može uočiti još na kraju trilogije *Henri VI*, a koji je od presudnog značaja za tumačenje *Ričarda III*.

Šekspir svrsishodno uvodi element svesnosti publike o sopstvenoj reakciji na Ričardovo dugoročno planiranje preuzimanja kontrole nad svojim političkim protivnicima kao neizostavni deo ove istorijske drame, jer se na taj način gubi pozorišna konvencija o publici kao nepristrasnim posmatračima dramske radnje; štaviše, nakon uvida u Ričardove smele planove preotimanja vlasti, publika, poput ostalih dramskih likova, vremenom postaje delimično naklonjena Ričardu, sklona iznalaženju opravdanja za njegove svirepe ispade i zločinstva, te donekle i (ne)voljan Ričardov saučesnik u bezobzirnoj političkoj borbi za ostvarivanjem moći.

Iako je ovo novi dramski element koji Šekspir uvodi u svoje istorijske drame, on zapravo predstavlja povratak dramskom nasleđu iz ranih engleskih moraliteta:⁶⁰ Ričard,

⁶⁰ Moraliteti počinju da se razvijaju od kraja XV veka. Njihova osnovna karakteristika ogleda se u naglašavanju individualne sudbine čoveka, za razliku od misterija, koje su se usredsređivale na sudbinu čovečanstva u celini, jer su svi, po hrišćanskoj eshatologiji koju su otelotvarale, morali da stanu pred tvorca na dan strašnog suda, tvrdi Dragan Klaić u studiji *Pozorište i drame srednjeg veka* (1988). U moralitetima još uvek ne dolazi do izražaja individualizovani dramski lik savremenika, već generički tip, čoveka u

poput lika Poroka iz moraliteta, uspostavlja prijateljski odnos sa publikom; međutim, kako Legat ističe, „publika ubrzo dolazi do saznanja da se ovom prijatelju ne može bezrezervno verovati" (Leggatt, 2005: 33).⁶¹ Dakle, u liku Ričarda III možemo uočiti osnovne osobenosti Poroka iz srednjovekovnih i ranih renesansnih moraliteta – Ričard je sušto oličenje zla, koje se naslađuje svojim iskonstruisanim zločinima, svojim domišljatim spletkama zabavlja publiku i komentariše ih sa dosta superiornog humora; međutim, iako je privučena njegovom harizmom, publika zapravo nije zavedena njegovim glumačkim umećem i laskavom retorikom.

Imajući u vidu ideju da je Šekspir u *Ričardu III* oslikao zločinca koji je u duhovitom opisu svojih zlodela žudeo za empatijom publike, poređenje sa *Makbetom* se očigledno nameće. Pored opštih sličnosti, postoje velike razlike između ove dve Šekspirove drame koje bitno utiču na konačan utisak publike i čitaoca. Naime, Ričard je od samog početka drame predstavljen kao ovejani zločinac i takav ostaje do kraja. On nema nikakvih nedoumica u pogledu svojih zločina, oni u njemu ne izazivaju grižu savesti ili duševno nespokojstvo. Iako opčinjava svojom rečitošću, duhovitošću i domišljatošću, sudbina Ričarda III ne može biti duboko potresna, jer je u potpunosti lišen moralne svesti, te se publika ne može saživeti sa njim. Šekspir oslikava Ričarda III kao „moralnu nakazu, a ne kao psihološki uverljivo biće" (Kostić, 1994: 209), te zato njegova smrt na kraju drame ne izaziva „ni aristotelovsku katarzu, ni osećanje gubitka" (Kostić, 1994: 195).

Makbet je, s druge strane, opisan kao hrabar i častan vojskovođa koga razdire unutrašnji konflikt između moralne svesti koju još uvek poseduje i ličnog osećanja da je postepeno gubi. Kroz oslikavanje Makbetovog pada u zločin, ova Šekspirova tragedija

principu (Everyman): „Više nego alegorijski karakter figura – vrlina i poroka, anđela i đavola, dobrih i zlih strana čovekove ličnosti, nagrada i kazni – u moralitetima se ističe pojedinac kao biće odgovorno i kadro da sebi, odnosno svojoj duši obezbedi spasenje valjanim ponašanjem za zemaljskoga života...Dok se figure biblijskih ličnosti u misterijama i figure svetaca koji stradaju za vrlinu i snagom vere iskupljuju grešnike u miraklima ukazuju srednjovekovnom gledaocu kao apstraktni modeli, kao autoriteti čijoj uzvišenosti on može da stremi, ali ne i da se bitno približi, moraliteti prikazuju običnog čoveka, bilo kog čoveka, takvu identifikaciju znatno pojačavaju, a s tim i potpomažu svoje didaktično dejstvo" (Klaić, 1988: 17, 18). Međutim, didaktično dejstvo moraliteta nije se ogledalo samo u dramskoj strategiji identifikacije publike sa pozorišnim junakom, već i, sasvim suprotno, u strategiji separacije, naročito u slučaju lika Poroka, pri čemu dolazi do izražaja moralna osuda njegove životne filozofije od strane publike, koja svakako ne može da mu obezbedi spasenje kome se težilo. Šekspir primenjuje dramsku strategiju separacije iz srednjovekovnih moraliteta upravo na primeru lika Ričarda III.

⁶¹ "Richard, like the Vice, presents himself as the friend to the audience, and as the play develops we discover that this friend is not to be trusted" (Leggatt, 2005: 33).

govori o moralnom i duhovnom propadanju čoveka, koji je prvobitno bio „pun mleka dobrote čovečanske" (I, v, 18). Prateći sudbinu običnog čoveka koji se preobražava u zločinca, publika dobija potpuni uvid u Makbetov unutrašnji proces odumiranja duše, te njegovu smrt doživljava sa olakšanjem, jer je pravda zadovoljena, ali i sa osećanjem žalosti zbog konačne i neizbežne propasti potencijalno kvalitetnog ljudskog bića. „Otuda je razlika između *Ričarda III* i *Makbeta*, razlika između melodrame i tragedije" (Kostić, 1994: 195).⁶²

Ričard III je jedina Šekspirova istorijska drama koja počinje uvodnim monologom glavnog lika. Delimično pojašnjenje ove Šekspirove odluke sigurno možemo naći u činjenici da ovaj komad, osim što može da se tumači kao posebna, nezavisna dramska celina, ujedno predstavlja završnicu Šekspirove vizije o dolasku na vlast dinastije Tjudor, te u kontinuitetu sa dramskim ciklusom posvećenim Henriju VI, predstavlja njegovo zaključno, četvrto, poglavlje. Takođe treba imati na umu da je Šekspir bio pod velikim uticajem svog dramskog rivala, Kristofera Marloa, u pogledu izbora tema, oslikavanja likova i primene dramskih tehnika; međutim, iako u Marloovim komadima, *Doktoru Faustu* i *Jevrejinu sa Malte*, glavni likovi Faust i Varava izgovaraju nezaboravne dramske monologe, svaka od navedenih drama počinje uvodom hora, u stilu klasičnih starogrčkih komada, kako bi se ostvarila određena kritička distanca između publike i glavnih likova na sceni. U slučaju Šekspirovog *Ričarda III*, institucija hora je u potpunosti zanemarena, a Ričard istovremeno obavlja funkciju glavnog dramskog junaka i horskog uvodničara. Štaviše, stiče se utisak da Šekspir namerno zasniva stav publike i čitalaca o svim likovima iz drame na Ričardovim komentarima kojima ih on istovremeno i predstavlja, te tako Ričardova vizija engleskog društva postaje prioritarna i izbija u prvi plan.

⁶² Nikola Milošević u studiji *Negativan junak* (1965) na sličan način poredi likove Ričarda III i Jaga iz tragedije *Otelo*. Za razliku od pomenutih paralela između Ričarda III i Makbeta, po kojoj su publika i čitaoci izražavali veću naklonost ka Makbetovoj tragičnoj sudbini, Milošević govori o drastičnoj odbojnosti i inferiornosti Jaga u odnosu na harizmatičnu privlačnost Ričarda III, koja publiku i čitaocima čini saučesnicima u njegovim zločinima. Milošević privlačnu moć Ričardovog lika tumači razlozima strukturalne prirode: „Privlačnost ovog Šekspirovog junaka ne zavisi ni od moralnih ni od humanih, niti pak od nekih imoralnih, odnosno morfoloških i psiholoških vidova dramske strukture, nego u prvom redu od mesta i rasporeda pojedinih momenata strukture samoga komada" (Milošević, 1965: 62). Iako nudi značajne uvide, Miloševićeva studija je usko skoncentrisana na strukturalnu problematiku drame, te joj zato ovde i nismo posvetili više pažnje, budući da smo se u našem tumačenju lika pre svega rukovodili idejama koje Milošević u svom čitanju *Ričarda III* zanemaruje.

Šekspir je Ričardovu viziju engleskog društva gotovo u celosti zasnovao na verziji Tomasa Mora, pod nazivom *Istorija kralja Ričarda III* (1557), koju je Hol u potpunosti preuzeo u svojoj hronici. Tomas Mor je Ričarda doživeo ne samo kao zločinca, već kao neprevaziđenog glumca, koji je političku veštinu manipulacije doveo do savršenstva, prisvajajući različite identitete koji su prikrivali njegove istinske vlastoljubive namere i nipodaštavali značaj porodičnih vrednosti i konvencionalnog morala. Iako se istorijski Ričard znatno razlikovao od načina na koji ga je Mor prikazao, kao što je ranije u radu napomenuto, Šekspir detaljno razrađuje Morovu viziju Ričarda III, s posebnim osvrtom na fizičku degradaciju lika koja je zapravo otelotvorenje njegove lične moralne degradacije.

Evo jednog primera Morovog uticaja na Šekspira u sceni u kojoj se opisuje Ričardovo glumačko umeće. U trećem činu, u sceni u kojoj Ričard i njegov saveznik Bakingam izvede pravu glumačku predstavu pred predsednikom londonske opštine i drugim uvažanim građanima (III čin, vii scena), sa Ričardom u glavnoj ulozi, koji, u pratnji dvojice crkvenih velikodostojnika dostojanstveno stupa na scenu, aludirajući na svoju navodnu pobožnost, kao i na ličnu nezainteresovanost za svetovnu vlast, Šekspir se u celosti oslanja na Morovu viziju, a publici i čitaocima odmah postaje jasno da je posredi politička manipulacija. Mor svoju viziju u ovoj sceni zasniva na satiri licemerja engleskih renesansnih političara, a istovremeno sugerije koliko je krhka politička moć, koja veoma brzo iz kraljevskog trona može da se transformiše u dželatovo gubilište. Jedini savet koji Tomas Mor može da podeli nedužnim posmatračima ove glumačke šarade, identičan je onom koji njegov glasnogovornik u prvoj knjizi *Utopije*, Rafael Hitlodej, daje mudrim ljudima o uzdržavanju od mešanja u državnu politiku, jer sve što kažu može da ih izloži opasnosti, a svakako ne može uticati na značajniju promenu državnog poretka, jer njihove ideje vladajući režim uglavnom ignoriše (v. More, 1953: 105). Tako u Šekspirovom *Ričardu III*, nakon stupanja Ričarda na političku scenu, bezimni treći građanin, plašeći se erupcije nasilja i anarhije, slično komentariše novonastalu političku situaciju: „Kad se naoblači, mudri ljudi oblače kapute" (II, iii, 32).⁶³

⁶³ Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963

Stiven Grinblat u eseju *Šekspir i upotrebe moći* (2007) takođe komentariše ovu scenu i ističe, poput Mora, da je Ričardov dobro uvežban spoljašni privid moralnosti neophodan u ostvarivanju zacrtanih političkih ciljeva. Štaviše, Grinblat ističe sličnosti u političkoj bezobzirnosti koje je uočio na primeru Ričarda III i omiljene tudorske kraljice Elizabete, naročito u pretvornom naglašavanju njima paradoksalno zajedničke duhovne i religiozne komponente, te smatra da je Šekspir indirektno na primeru Ričarda kritikovao i kraljicu Elizabetu. Međutim, za razliku od Morovog renesansnog optimizma i vere da je promena političkog sistema moguća ukoliko čovek ponovo u sebi otkrije iskonski, urođeni smisao za ljubav i pravdu, u ovom eseju Grinblat još jednom ističe svoj stav da subverziju sistema nije moguće ostvariti:

Ričard vodi računa da sebe umota u plašt moralnog autoriteta i zato se pojavljuje pred građanima sa molitvenikom u ruci i u društvu dvojice crkvenjaka; ukoliko je ova predstava o pobožnosti licemerna, a javno mnjenje njom izmanipulisano, Šekspirova publika bi brzo shvatila da su ovakve predstave predstavljale osnovne elemente u političkom poretku stvari. Neki među njima su se možda još uvek sećali kako je kraljica Elizabeta pompezno poljubila Bibliju tokom svog krunisanja. Pa ipak, u Šekspirovoj istorijskoj drami nema nikakve sumnje da je razumno, logično, čak nužno svrstavanje uz uzurpatora. Razvlašćeni kralj energično hrabri svoje ljude da se uništi neprijateljska vojska, sve same „protuve, mangupe i begunce” (V, vi, 46) koje predvodi „bezveznjaković” (V, vi, 53). Međutim, ova beznačajna figura uspeva da svrgne i ubije kralja (Greenblatt, 2007: 2).⁶⁴

Istorijski obrazac koji Mor oslikava u svojoj *Istoriji kralja Ričarda III*, a Šekspir preuzima u svojoj istorijskoj drami, počiva na ironiji. Ričard je u političkoj prednosti jer zna mnogo više od svih svojih protivnika, ali, s druge strane, zahvaljući preuzimanju

⁶⁴ “He is careful to wrap himself in the mantle of moral authority, appearing before the citizens with prayer book in hand in the company of two “deep divines,” and if this show of piety is hypocritical and the popular acclamation manipulated, Shakespeare’s audience easily grasped that such shows were essential elements in the order of things. Some, after all, might have still recalled that Queen Elizabeth ostentatiously kissed a Bible during her coronation procession. Yet Shakespeare’s history play never doubts that it is reasonable, sane, even necessary to rise up on the side of the usurper. The beleaguered king vigorously exhorts his troops to destroy the invading army, “vagabonds, rascals, and runaways” (5.6.46) led by a “paltry fellow” (5.6.53). But the paltry fellow succeeds in killing the king” (Greenblatt, 2007: 2).

metode dramske karakterizacije likova iz moraliteta, publika i čitaoci znaju više i od samog Ričarda. Ovaj Šekspirov komad zapravo predstavlja istraživanje koncepta političke tiranije, dramatičnu verziju političkog uspeha i pada jednog tiranina. Možda se upravo u ideji Šekspirovog bezvremenog upozorenja na političku tiraniju ogleda savremenost ovog istorijskog komada, te je iz ove perspektive stav prezentista o nalaženju i isticanju veza između otkrivanja uzroka i posledica političkih dešavanja iz prošlosti zarad tumačenja sadašnjeg političkog trenutka u potpunosti logičan i opravdan (v.Grady, Hawkes, 2007: 5-6).

U prilog ovoj ideji ide činjenica da je jedan od popularnih scenarista današnjice koji je ovaj Šekspirov komad adaptirao i prilagodio savremenom trenutku za potrebe Nacionalnog teatra u Londonu (1996), Ijan Mekelen, primetio da je publika širom sveta ovu predstavu doživljavala na isti način, kao pobunu protiv političke tiranije, pritom je primenjujući na sopstvene specifične društveno-istorijske okolnosti:

Iako je priča očigledno vezana za englesku istoriju, publika je lično prihvatila poruku drame gde god smo gostovali. U Hamburgu, Ričardove crnokošuljaške trupe su doživljene kao komentar na Treći Rajh. U Bukureštu, u trenutku Ričardovog pogubljenja, čuli su se srčani povici u publici kojima su Rumuni na trenutak čak prekinuli predstavu, verovatno u znak sećanja na trenutak oslobađanja od Čauševskog režima (McKellen, 1996: 13).⁶⁵

Slično Mekelenu, čija je pozorišna verzija *Ričarda III* zasnovana na vanvremenskoj pobuni protiv svakog vida političke tiranije i njene moguće primene na specifične društveno-istorijske okolnosti, Jan Kot je u svojoj studiji *Šekspir naš savremenik* (1990) govorio o poljskom čitanju i izvođenju *Hamleta* iz 1956. godine. Kot ističe da ova poljska verzija *Hamleta* iznenađuje svojom jednoznačnošću i jasnoćom, jer se isključivo zasniva na ideji političkog zločina, uostalom kao i Mekelenova vizija *Ričarda III*. Krakovsko izvođenje *Hamleta* slalo je jasnu poruku o Hamletu, našem savremeniku, sarkastičnom mladiću lišenom svih iluzija, zaraženim politikom, koji se krije iza maske ludila kako bi izvršio društveni udar. Kot u ovom izvođenju tumači lik

⁶⁵ "Although our story was obviously an English one, audiences took the message personally wherever we toured. In Hamburg, Richard's blackshirt troops seemed like a commentary on the Third Reich. In Bucharest, when Richard was slain, the Romanians stopped the show with heartfelt cheers, in memory of their recent freedom from Ceausescu's regime" (McKellen, 1996: 13).

Hamleta kao oličenje Poljskog oktobra, pobune protiv tadašnjeg represivnog komunističkog režima:

Pobunjen je kao svi mladi ljudi, ali istovremeno ima u sebi nečeg od draži Džemsa Dina. Ima neugašenu strast. Povremeno je detinjast u svojoj silovitosti...Sav je u delovanju, a ne u refleksiji. Besan je i opija se sopstvenim gnevom kao alkoholom. To je Hamlet Poljskog oktobra...Ne povlači se od državnog udara. Zna da je državni udar težak. Razmatra sva „za" i „protiv". Rođeni je konspirator. „Biti" označava za njega osvetiti oca i ubiti Kralja; „ne biti" – odustati od dejstvovanja (Kot, 1990: 74).

Imajući u vidu da se u Šekspirovim dramama lako uočava savremena politička komponenta, kao i univerzalna primenljivost na raznovrsne društveno-istorijske okolnosti, nužno je istaći činjenicu da se autor, na primeru *Ričarda III*, zapravo bavi problematikom nastajanja historiografije. Pitanje koje treba postaviti zasniva se na paradoksalnom odnosu između istorije kao realnog sleda događaja ili istorije kao konstrukcije trenutnih političkih okolnosti ili samog narativnog teksta. Kroz primer montiranog izveštaja o neophodnosti pogubljenja još jednog u nizu Ričardovih političkih oponenta, lorda Hejstingsa, koji ne počiva na činjeničnom stanju, Šekspir ispituje ideju nastanka zvaničnih dokumenata i njihove verodostojnosti. U ovom slučaju, istina je iskrivljena još za vreme Hejstingsovog života, sročeni su lažni dokumenti o veleizdaji, na osnovu koga će, kako autor dalje u tekstu drame ukazuje, budući historiografi donositi svoje zaključke. Na taj način, Šekspir indirektno osuđuje praksu beskrupulozne manipulacije istine, tj. jasno obrazlaže ideju da pravda nužno ne počiva na legalnosti.

Međutim, Šekspir takođe ističe činjenicu da postoje i alternativni izvori za buduće sastavljake istorije. U prvoj sceni trećeg čina, u razgovoru između Ričarda i njegovog bratunca, mladog prestolonaslednika, za čije će pogubljenje Ričard već iznaći neko nužno opravdanje i prezentovati ga u formi zvaničnog dokumenta, dečak mu skreće pažnju na drugu vrstu tumačenja istorije, onu nezvaničnu, koja se u obliku mitova, legendi ili, pak, religijskog otkrovenja, prenosi s kolena na koleno. Iako će se opravdanje počinjenih zločina već pronaći putem neke zvanično dokumentovane manipulacije, indirektno će se glasovi žrtava obraćati Ričardu putem košmarnih snova, čija ćemo moguća značenja

detaljno prodiskutovati u sledećem poglavlju, a koji zapravo predstavljaju oličenje legendarne istorije, ili „zaboravljenog jezika“, kako bi ga From nazvao (From, 2003).⁶⁶

Osim košmarnih snova, Bela Hamvaš ističe da u Šekspirovim delima postoji još najmanje jedna manifestacija „zaboravljenog jezika“ legendarne istorije, koja prvenstveno počiva na ideji ispitivanja zvaničnih verzija istine i odbijanja da se svesno prihvati, bez obzira na posledice:

Odbijanje prilagođavanja odvodi u pobunu i suprostavljanje zajednici, čiji je rezultat duševna bolest; prilagođavanje, pak, vodi u oportunistički, čiji je rezultat korupcija, odnosno druga duševna bolest. Lepa klopka. Učenje prilagođavanju moderne psihologije zapravo je pokušaj da se naučnim sredstvima razoruža pobuna protiv konvencionalnog sistema laži (Hamvaš, 1994: 169).

Hamvaš u navedenom citatu govori o ludilu, motivu koji je Šekspir često koristio kako bi pokazao da ono predstavlja jedan od načina borbe protiv raznih političkih zloupotreba ili, pak, posledicu ove borbe. U poslednjem monologu ove drame, Ričard pokazuje otvorene simptome mentalnog poremećaja. Poput kralja Lira, i Ričard III živi u ludosti onda kada se smatra da je fizički i mentalno zdrav, a njegovo kasnije košmarno stanje svesti u drami ne predstavlja bolest, već konačno oslobađanje od racionalizacija nemoralnih postupaka na kojima je počivala njegova surova i besprincipijelna vladavina.

⁶⁶ Verodostojnost takve, alternativne historiografije, „teorijski“ je razmotrena u razgovoru između prinčevog mlađeg brata i Ričardove majke, njegove bake, stare vojvotkinje od Jorka, tvrdi Zorica Bečanović Nikolić i dodaje: „Unuk baki priča kako je čuo da je Ričard kao dečak rastao tako brzo da je već dva sata po rođenju mogao da jede koru od hleba. Na bakino pitanje od koga je to čuo, on kaže od Ričardove dojkinje; na njenu primedbu da je ta dojkinja umrla davno pre nego što je njen mali sagovornik, mladi Jork, rođen, on kaže da onda ne zna ko mu je to rekao. Tako, naime, postoji legenda, ona deluje verodostojno, ali se ne može potvrditi. I potencijalni svedok je proizvod mita, mitski lik. No, predstava o Ričardovoj monstroznosti ne zavisi od istorijske verodostojnosti. Odjeci u savremenoj stvarnosti odražavaju savremeno iskustvo i čine jezgro nekog budućeg mita“ (Bečanović Nikolić, 2007: 339).

4.2. FIZIČKA I MORALNA DEGRADACIJA RIČARDA III: „SAVEST NAM JE MOĆ ORUŽJA NAŠEG/ A ZAKON NAŠ MAČ”

U svom prvom obraćanju publici, monologu kojim, kao što je već napomenuto, započinje ova drama, Ričard otvoreno daje sopstvenu definiciju čoveka modernog doba, koji, iako donekle fizički poražen od kreativnih prirodnih sila, ne pristaje da igra ulogu gubitnika i teži da svoj fizički nedostatak pretvori u politički dobitak:

Ali ja, što nisam za ljubavne igre,
Da zaljubljeno ogledalo dvorim;
Ja, sakato sazdan, što nemam ljubavnog
Dostojanstva da se šepurim pred bludnom,
Skakutavom nimfom; ja što sam rovašen,
Koga je dvolična priroda lišila
Lepote; ja, ružan, gadan, nedočet,
Prerano donet u taj živi svet,
Upola završen, pa još tako loše
Da psi laju kada kraj njih prođem hrom;
Ja u ovo nežno doba frule, mira,
Zabave druge nemam do da kradom
Posmatram na suncu za mnom svoju sen
I da ružim svoju sopstvenu rugobu.
Pa kad ne mogu da budem ljubavnik,
Da provodim lepo slatkoreke dane,
Odlučio sam da budem zlikovac,
Da mrzim tašti provod doba tog. (I, i, 14-31)

Ovo nisu reči gnevnog i ozlojeđenog čoveka. Štaviše, Ričard je miran, staložen, dosađuje se, smatra teoretičar Toni Taner i dodaje: „Poput munje u prirodi sposoban je da iznenada i bez najave promeni svoje raspoloženje – uvek uznemirujuće. Ali – dok ne postane kralj, uvek staloženo vlada situacijom. Elegantan, sa dobrim manirima, čak

probirljiv – nikada nećete naći kap krvi na njegovim rukama. On samo želi da u potpunosti negde primeni svoju inteligenciju i energiju. Želi da se zabavi, a ta zabava će se kobno završiti" (Tanner, 2010: 353).⁶⁷

Ričardov spoljašni izgled, sa uočljivom fizičkom disproporcijom, „sakato sazdan” – „dvolična priroda ga je lišila lepote, učinila ga ružnim, gadnim, nedočetim, upola završenim” (I, i, 18-21) – određuje njegov karakter, kako nas lično Ričard obaveštava u svom prvom monologu u drami. On je „odlučio da bude zlikovac”, tj. njegova ambicija je da svesno postane zlikovac snagom svoje volje i intelekta, poput Miltonovog Satane koji ponosno najavljuje da će prigrliti zlo kao što većina ljudi veliča dobro, „zlo, budi moje dobro” (*Izgubljeni raj, knjiga IV*) ili, pak, Marloovog Fausta koji je odlučan u nameri da proda dušu đavolu radi ostvarivanja sopstvenih vlastoljubivih ciljeva – da zavlada svetom isključivo putem svojih intelektualnih sposobnosti. Dvosmislenost uvodnih Ričardovih stihova zasniva se na njegovom dodatnom razjašnjenju: publika i čitaoci intuitivno shvataju da je svesna Ričardova odluka da postane zlikovac zasnovana na činjenici da je proigran od strane prirodnih sila na čije delovanje, kako često ističe, nikako nije mogao racionalno da utiče, kao što je to, uostalom, slučaj i sa Miltonovim Satanom i sa Marloovim Faustom.

Tako Ričardov uočljiv fizički deformitet (on je grbavac sa usahlom i osušenom rukom), prvo samom Ričardu, a potom i ostalim likovima u drami postaje logičan simbol monstruoznog i neprirodnog.⁶⁸ Kroz celu tetralogiju (prva tri dela *Henrija VI* i *Ričard III*, kao zasebna i nezavisna dramska celina), njegovo deformisano telo postaje otelotvorenje poremećaja u engleskom društvu, koje, kroz oslobađanje destruktivne energije, uništava dugotrajni građanski rat. Samom Ričardu, svest o deformitetu predstavlja motivaciju za

⁶⁷ “He is capable of changes of mood of lightning-like suddenness and unpredictability – always disturbing. But – until he becomes king – he is always icily in control. He is elegant, mannered, even fastidious – you will never find a drop of blood on his hands. He just wants something fully to engage his intelligence and energies. He wants his fun, and it’s going to be dark fun” (Tanner, 2010: 353).

⁶⁸ Ovdje je interesantno napomenuti Džonsonovo tumačenje Ričardovog fizičkog nedostatka. Semjuel Džonson je tokom XVIII veka važio za jednog od najrevnosnijih kritičara Šekspirove dramske tehnike, koja je za njega bila isuviše proizvoljna, jer se sam autor nikada nije trudio da sledi klasična jedinstva vremena, mesta i dramske radnje. Tako su Šekspirove drame za Džonsona predstavljale „skup anomalija, korumpiranog jezika i model deprivacije” (preuzeto iz Sherbo, 2005: 91), što umnogome oslikava Ričardov stav dok se predstavlja renesansnoj publici, koja ne može da odoli njegovoj harizmi, te mu se, iako, nevoljno i nerado, divi. Ričard III svoj fizički nedostatak tumači i predstavlja kao oblik moći, kao što i Šekspir, po Džonsonu, svoje osnovno nepoznavanje dramske tehnike pretvara u moćno sredstvo koje izaziva divljenje, iako je tehnički nesavršeno.

konkretnu političku akciju, podstrek za utoljavanjem želje za osvetom protiv „dvolične prirode“, koja ga je prevarila i narugala mu se. Frensis Bekon u svom eseju *O deformitetu* obrazlaže ideju da fizički nedostatak nije samo obično „obeležje“, već predstavlja „uzrok problema, a ne njegovu posledicu“:

Fizički deformisane osobe su načisto s prirodom: kako se priroda ogrešila o njih, tako i one čine greh protiv prirode...Svako ko u sebi poseduje ustaljene karakteristike koje izazivaju prezir, u sebi takođe poseduje i podsticaj da se tog prezira izbavi i oslobodi...takođe, u njima to podstiče marljivost...da posmatraju i uočavaju slabosti drugih, kako bi im se oni na neki način odužili...U velikoj meri, deformitet je prednost u ličnom napredovanju (Bacon, 1985: 19).⁶⁹

Iz ovog odlomka je sasvim očigledno da je Frensis Bekon bio veliki poštovalac Makijavelija, pošto je njegovo tumačenje fizičkog nedostatka očito povezano sa pragmatičnim napredovanjem pojedinca na društvenoj i političkoj lestvici. Bekon je bio mišljenja da lični nedostatak treba pretvoriti u politički dobitak, pa makar to bilo i putem zastrašujuće osвете protiv nestalne prirode odgovorne za stvaranje takvih gnusnih pojava, ali, istovremeno osвете i protiv onih srećnika, prema kojima je priroda bila naklonjena te nisu fizički disproporcionalni.

Koncept osvetoljubivih deformisanih pojedinaca i različiti oblici monstroznosti kao posledica njihovih nedela bio je veoma interesantan Šekspiru za proučavanje. Na primer, u svojoj ironičnoj komediji, *Mletački trgovac*, Šajlokova izjava okrutnim mletačkim hrišćanima – „milostivo je ovo što nudim“ (I, iii, 140) – u sebi sadrži ideju osvetoljubivog uzvraćanja istom merom, kao neka vrsta kazne koja se podrazumeva za nedela koja su njemu učinjena: on je povređeni Jevrejin, u potrazi za razumevanjem i prihvatanjem u mletačkoj hrišćanskoj zajednici, a u skladu sa vrednostima Starog zaveta koje proklamuje, osвета je prirodni sled događaja za nehumano ponašanje mletačkih hrišćana prema njemu i nepravdu koja mu je time naneta. Pošto ove vrednosti, sasvim ironično, ne može da nađe među hrišćanima koji ih verbalno proklamuju, Šajlok smišlja

⁶⁹ “Deformed persons are commonly even with nature: for as nature hath done ill by them, so do they by nature...Whosoever hath anything fixed in his person that doth induce contempt, hath also a perpetual spur in himself to rescue and deliver himself from scorn...also, it stirreth in them industry...to watch and observe the weaknesses of others, that they may have somewhat to repay...In a great wit, deformity is an advantage to rising“ (Bacon, 1985: 19).

stravičnu osvetu: on želi da bukvalno poseduje organ ljubavi, tako što će iseći komad mesa najbliži srcu hrišćanskog predvodnika Antonija, i to smatra prirodnom i pravičnom kaznom za dug koji, simbolično, ne može da mu nadoknadi cela mletačka hrišćanska zajednica (v. Moody, 1971: 42). Međutim, dok Šekspir opisuje Šajlokov nedostatak u moralnom i duhovnom smislu, u slučaju Ričarda III, uočljiv fizički nedostatak zapravo oslikava deformitet njegovog intelekta. Šajlok i Ričard žude za osvetom, postepeno odbacuju svoju humanost i praktično se degradiraju u čudovišta iz Šekspirove perspektive.

Tako u uvodnom monologu *Ričarda III*, glavni junak odmah konstatuje da mu motivacija za raznorazne političke mahinacije dolazi iz ideje o prevazilaženju svog telesnog nedostatka, koje će mu na neki način pomoći da se lično zaštiti od mogućeg prezira ili gađenja koje može da uoči u nemilosrdnom pogledu drugih. Ričardova parodija na telesni nedostatak ogleda se u isticanju sopstvene volje da se deformitet nekako prevaziđe ili bar da ne izaziva toliku negativnu pažnju ljudi iz okruženja.

Frojd je doživeo Ričarda III kao „predimenzioniran opis nečega što svako može otkriti u samom sebi" (Freud, 1965: 89), te upravo u ovoj ideji vidi Ričardovu nadmoć u odnosu na svoje makijavelističko okruženje, neku vrstu „mogućeg unutrašnjeg zajedništva" s njim:

Priroda se bolno ogrešila o mene uskraćujući mi tu lepotu oblika koja osvaja ljubav...Zato imam pravo da budem izuzetak, da prevaziđem one granice koje ostale ograničavaju. Mogu da činim zla dela, jer mi je i samom naneto zlo (Freud, 1965: 89).⁷⁰

Imajući u vidu Frojdovo tumačenje fizičkog deformiteta, Mardžori Garber ističe da Frojd tumači lik Ričarda ne samo kao ličnost koja bez svesne želje i namere predstavlja prirodni poremećaj i aberaciju, već kao opštu psihološku činjenicu, deformaciju stečenu prilikom dolaska na svet, koja ima za rezultat činjenicu da nemamo prava da biramo svoje roditelje i životne okolnosti, te da ovaj celokupan proces sa sobom nosi i određene psihološke nedostatke. „Na taj način", tvrdi Garberova, „po Frojdu, lik

⁷⁰ "Nature has done me a grievous wrong in denying me that beauty of form which wins human love...I have a right to be an exception, to overstep those bounds by which others let themselves be circumscribed. I may do wrong myself, since wrong has been done to me" (Freud, 1965: 89).

Šekspirovog Ričarda karakteriše fizički nedostatak u psihološkom registru, kao što mi doživljavamo ovu istu osobinu kao neizbežnu deformaciju u političkom i istorijskom registru" (Garber, 2004: 47).⁷¹

Shodno tome, Frojdov psihoanalitički pristup problemu fizičkog nedostatka može da se poveže sa teorijom ljudske prirode iz XVI veka, naročito sa onom koju je propagirao Makijaveli. Ričard III, u pravom makijavelističkom duhu, ističe svoj fizički nedostatak kao prednost u političkim igrama moći i poigrava se sa brojnim političkim protivnicima, koristi njihove slabosti, upotrebljava ih i odbacuje kad od njih više ne može da se okoristi, a sve to pod velom prijateljstva i dobrih namera. Njegov odnos s publikom, pun poverenja, sprečava posmatrača da stanu na stranu Ričardovih žrtava, osim u slučaju dvojice mladih prinčeva, njegovih rođaka, koji, takođe bivaju nemilosrdno uklonjeni: poput pravog makijavelističkog vladaoča, Ričard je mudar, istovremeno izaziva divljenje i smeh jer „pokazuje da je lažni moral atraktivniji nego pravi. Savršen glumac, poput pravog umetnika, uživa u svojoj veštini" (Rossiter, 1961: 16).

Odobranje Ričardovih gnusnih zločina od strane publike može da se razjasni činjenicom da, osim mladih prinčeva, nijedna njegova žrtva nije nevina, kako je Grinblat valjano istakao u svom eseju *Šekspir i upotrebe moći* (2007): svi žrtvovani Ričardovi politički protivnici su aktivni učesnici u bezobzirnom svetu mnogobrojnih makijavelističkih izdaja, u stalnoj borbi za ostvarivanjem političkih interesa i vlastoljubivih ambicija.⁷² Na primer, san koji sanja Klarens anticipira njegovu smrt, ali

⁷¹ "For Freud, then, Shakespeare's Richard III represents not so much a particular aberrant personality, warped by the accident of congenital deformation, as the general psychological fact of deformation at birth, the congenital deformation that results in ourselves, in all of us, by the fact that we are born to certain parents, and in certain circumstances, incurring, inevitably, certain narcissistic wounds. Thus for Freud the character of Shakespeare's Richard marks the fact of deformation in the register of the psychological, just as we shall see the same character mark the inevitability of deformation in the registers of the political and the historiographical" (Garber, 2004: 47).

⁷² Tumačenje lika Ričarda III kao biča božjeg koji kažnjava Englesku za njene grehe (pre svega, imajući u vidu destruktivne i bratoubilačke građanske Ratove ruža tokom XV veka), na koje se Grinblat implicitno poziva u svom eseju, uočava se još u izvorima kojima se Šekspir služio prilikom stvaranja svoje istorijske drame. Tako je još Polidor Virdžil u svojoj interpretaciji engleske istorije, *Anglica Historia* (1534), objašnjavao da je patnja kojoj je Engleska izložena tokom vladavine Ričarda III, biča božjeg, neka vrsta neminovne pripreme za idealnu tjudorsku vladavinu koja će potom uslediti. Analognu negativnu karakterizaciju Ričarda III ponudio je Tomas Mor u *Istoriji kralja Ričarda III* (1557), koju su Hol i Holinšed, iako nedovršenu, u potpunosti preuzeli u svojim hronikama. Tokom XX veka, Lili Kembel je u okviru svoje studije *Istorijske drame: ogledalo elizabetinske politike* (1947) o Ričardu III govorila kao o „otelotvorenju zlobnog instrumenta u izvršenju pravedne božanske osvete" (Campbell, 1947: 101), na šta se kasnije nadovezao Rositer, koji je posebnu pažnju posvetio kritici koncepta „moralne anarhije" tokom

pokazuje i njegovu unutrašnju ranjivost zbog griže savesti za neoprostiva dela koje je počinio. Iako sebe smatra hrišćaninom i vernikom, ne uspeva da odoli svetovnim iskušenjima, pre svega svojoj vlastoljubivoj ambiciji, te na samom kraju života želi da okaje svoje svetovne grehe:

...slična anđelu,

Sa zlatnom kosom krvlju poprskanom,

Dođe sen neka i glasno zavapi:

„Evo Klarena – nevernog, nestalnog,

Krivokletnika Klarena – što me je

Probo mačem na Tjuksabarskom polju.

Zgrab'te ga furije, pa na muke s njim!" (I, iv, 49-55)

Klarensova griža savesti, sukob između vlastoljubivih makijavelističkih interesa i nepisanih etičkih principa, privatne i javne sfere, dalje se u komadu reflektuje u proznoj sceni u kojoj se marginalni likovi, obični ljudi, uvode među englesko plemstvo, što je inače strategija koju Šekspir često koristi radi dodatnog rasvetljavanja i davanja nove perspektive tematici kojom se bavi. U svim Šekspirovim dramama ključna mesta postaju upravo trenuci kada se likovi preispituju. Još je Sokrat u antičkoj Grčkoj smatrao da je moguće napraviti izbor samo ukoliko postoji sposobnost da se suštinski prepozna dobro. Pošto je moć raspoznavanja iskonske ljudske dobrote, kojom je Tomas Mor obrazlagao svoju viziju pravog čoveka, zakržljala među predvodnicima nacije koji treba da pruže primer ostalima, Šekspir uvodi na prvi pogled marginalne likove, čiji je zadatak da osvetle moguće opcije u prelomnom trenutku izbora.

U *Ričardu III*, Šekspir uvodi marginalne likove bezdušnog Tirela, koji je zadužen da bespogovorno pogubi mlade prinčeve, i likove dvojice ubica, koji su zaduženi za svirepo ubistvo Ričardovog brata Klarena. Dvojica bezimenih ubica opravdaju svoju profesiju prvenstveno zbog poslušnosti svojim velmožama, a zatim i zbog njihovog obećanja da će finansijski dobro da se okoriste. Iz tog razloga, spremni su da se odupru svojoj griži savesti zbog nedela koje čine, jer se stalno podsećaju da ih nakon završenog

vlдавине Ričarda III, radi glorifikacije idealnog tudorskog državnog uređenja oličenom u liku i delu kraljice Elizabete I (v. Rossiter, 1961: 181-202).

posla čeka velika materijalna dobit: „Gde je sada tvoja savest?/U novčaniku vojvode Glostera." (I, iv, 116-117)

Tokom istorije ljudske civilizacije, mnogi primeri su pokazali da su se politički tirani oslanjali na sledbenike sa fleksibilnom i nestalnom savešću, koji su makijavelistički usko bili skoncentrisani na sopstvenu materijalnu dobit bez obzira na posledice po sebe i druge. To je verovatno i jedan od razloga što Šekspir ovim ubicama nije nadenuo imena: oni predstavljaju deo destruktivne političke tradicije, čiji je repetitivni obrazac autor jasno uočio i kritikovao u svojim delima.⁷³ U *Ričardu III*, sažet, ali ubedljiv monolog Drugog ubice o neprilikama koje postojanje savesti može da izazove kod pojedinca anticipira Falstafovu verziju logičkog zaključivanja o konceptu časti, ali istovremeno, uz biblijske aluzije, podseća na postojanje moralnih standarda od kojih niko ne može da pobegne, ma koliko pokušavao da opovrgne njihovo postojanje:

Neću da imam nikakva posla s njom. Ona je opasna – pravi čoveka kukavicom. Čovek ne može da krade, a da ga ona ne okrivi, ne može da psuje, da ga ona ne ukori; ni da legne sa susedovom ženom, da ga ona ne uhodi. Ona je stidljiv, smeran duh koji se buni u ljudskim grudima. Ona stvara čoveku bezbroj smetnji. Jednom me je naterala da vratim kesu zlata koju sam slučajno našao. Ona napravi prosjakom svakog ko se drži nje. Nju isteruju iz varošica i gradova kao opasnu

⁷³ Imajući u vidu destruktivnu političku tradiciju oličenu u bezimenim ubicama iz *Ričarda III*, poređenje sa bezimenim ubicama Makdfove porodice u *Makbetu*, logično se nameće. Drugi ubica, pre izvršenja svih monstroznih nedela po naredbi svog gospodara Makbeta, otvoreno priznaje:

Ja sam čovek, kralju, koga su udarci

I šamari sveta toliko razbesneli,

Da mi je sve ravno kad mu samo škodim. (III, i, 141-143)

Makbetova monstrozna zamisao da se navodna izdaja Makdafa svirepo kazni brutalnim činom masakra njegove celokupne porodice, žene i nejake dece, bespogovorno je sprovedena u delo (IV čin, ii scena). Bezimene ubice bez grize savesti izvršavaju naredbu svog surovog naredbodavca, te niko ne biva pošteđen u krvavom piru u Makdfovom zamku. Posle njihovog delanja, ostaje samo pustoš, u doslovnom i moralnom smislu. Životnu filozofiju koja karakteriše bezimene ubice iz *Ričarda III* i *Makbeta*, zasnovanu na strahopoštovanju destruktivnih patrijarhalnih autoriteta, odbacivanju sopstvene savesti i morala radi obezbeđivanja materijalne koristi, Šekspir možda najbolje ilustruje u *Hamletu*, u rečima Rozenkranca i Gildensterna, koji svoje iskreno dečačko prijateljstvo sa Hamletom stavljaju u službu dominantnog sistema moći, oličenom u kralju Klaudiju, kome se zaklinju na večitu vernost i bespogovornu poslušnost:

Obojica se mi pokoravamo;

Zalažući se za to potpuno,

Pred vaše noge službu stavljajuć

Da slobodno raspolazete njom. (II, ii, 42-45)

stvar; i svaki koji hoće da živi dobro, trudi se da se uzda u sebe i bude bez nje. (I, iv, 123- 129)

U svetlu Šekspirovih ideja o savesti, treba pomenuti i shvatanje njegovog istomišljenika iz XX veka, Bele Hamvaša, koji obrazlaže ovaj koncept na gotovo identičan način na koji o njemu govori već citiran Šekspirov Drugi ubica:

Savest je specifična monomanija. Čovek bi rekao da je ona u tačnoj opoziciji prema svetu. Nije pragmatična, pogotovo nije materijalistička, a povrh svega to uopšte ne krije. Nema u njoj oportunitizma, nije ni realna, ni malo nije realpolitička, čak toliko da to već nije ni trezveno. Njen taktički osećaj je ništavan, blagostanje mnogo ne poštuje, da se slava i ne pominje. Savest se nikada ne prilagođava, ne može se ni prinuditi za prilagođavanje, i iako se čovek prilagođava, savest se u svakom slučaju suprostavlja (Hamvaš, 1994: 14).

Ričardova naredba da se pogubi Klarens treba da se izvrši bespogovorno. Međutim, izgleda da postojanje savesti u jednom od ubica utiče na njegovo trenutno moralno preispitivanje („Do vruga, ona me baš sad žiga u laktu i nagovara me da ne ubijem vojvodu." I, iv, 130), koje se završava tako što pomisao na obećanu materijalnu dobit paralizuje sve humane porive u njemu.

Poslednji pokušaj koji Klarens čini kako bi probudio humanost u svojim ubicama zasniva se na hrišćanskoj ideji pokajanja i konačnog spasenja. Međutim, dok Prvi ubica ostaje veran svom okrutnom naredbodavcu, i samim tim zamišlja novčanu dobit koja mu sleduje za još jedan u nizu krvavih zločina, Drugi ubica pokazuje znake pokajanja i odriče se obećane novčane nagrade za svirepo zlodelo ubistva. Iako ova transformacija ličnosti u Drugom ubici ne remeti Ričardove planove (njegov politički protivnik Klarens ipak je uspešno uklonjen), ona pokazuje Šekspirov optimistički stav da je promena, iako neznatna na prvi pogled, ipak moguća. Ta transformacija se neće ostvariti na primeru Ričarda, ali sama činjenica da postoje barem marginalni likovi koji su spremni da se usprotive zločinačkim namerama svojih pretpostavljenih govori u prilog humanističke teze o mogućnosti i neophodnosti subverzije korumpiranog sistema vrednosti. Upravo zbog činjenice da je stav marginalnog lika Drugog ubice usamljeni primer povratka

humanističkoj tradiciji u istorijskoj drami *Ričard III*, Šekspir ističe njegov značaj kao sopstveni komentar na subverzivni karakter svojih istorijskih drama.⁷⁴

Suzan Zontag veliča subverzivnu moć umetnosti i ističe da umetnost treba da bude neka vrsta mehanizma koji će skretati pažnju društva na određene probleme, što je, kako se vidi iz primera Šekspirovih istorijskih drama, i samom autoru bila ideja vodilja. Zontagova ističe da umetnost, koristeći razne strategije, podstiče budnost kod posmatrača, što se zapravo može povezati sa idejom Nortropa Fraja da je svako umetničko delo mandala: formalna konstrukcija pomoću koje se određeni problem vidi u jasnijem fokusu (Frye, 1957: 122, Sontag, 1982: 188). Ideja o umetničkom delu kao mandali poklapa se sa idejom svetog kruga teoretičara Kembela, koju je on opisao u svojoj studiji *Moć mita* (1988):

Mandala je sankritska reč za krug, ali krug koji je koordiniran ili simbolično sklopljen tako da dočarava smisao kosmičkog poretka. Kad stvarate mandale, vi pokušavate da koordinirate svoj lični krug sa kosmičkim krugom...Praveći svoju mandalu vi crtate krug u okviru kojeg razmišljate o raznim sistemima impulsa koji vas pokreću, o raznim sistemima vrednosti u vašem životu. Slažete ih u

⁷⁴ Iako moralna transformacija Drugog ubice predstavlja izolovani primer povratka humanističkoj tradiciji, kao i moćni subverzivni potencijal u istorijskoj drami *Ričard III*, ona nije usamljena u Šekspirovom dramskom opusu. Naime, kroz oslikavanje marginalnih dramskih likova koji pružaju otpor svojim autoritativnim gospodarima, uočljiv je Šekspirov optimizam u pogledu promene vladajuće ideologije i dominantnog sistema vrednosti. Tako na primer, u *Makbetu*, Šekspir uvodi lik trećeg neidentifikovanog ubice (među već postojećom bezimenom dvojicom), te svi oni treba bespogovorno da izvrše ubistvo Makbetovog najboljeg prijatelja Banka i njegovog sina Flijansa, kako se proročanstvo tri veštice, da će Banko rađati kraljeve, dok sam nikada neće postati monarh, ne bi ostvarilo. Pod okriljem noći (III čin, iii scena) pojavljuju se Banko i Flijans, noseći baklju kojom osvetljavaju put. Iako Banko biva uspešno uklonjen, interesantno je da tokom samog čina njegovog ubistva Prvi ubica gasi baklju i samim tim indirektno omogućava bekstvo mladom Flijansu. Iako se kroz dijalog trojice ubica ističe da je slučaj gašenja baklje samo nesrećna koincidencija, Šekspir ovom epizodom zapravo implicira subverzivni otpor i pobunu jednog od marginalaca protiv nepravednog, dominantnog sistema vrednosti, oličenom u Makbetu. Analognu ilustraciju ove ideje možemo uočiti u sceni Glosterovog oslepljivanja u *Kralju Liru* (III čin, vii scena). Kada Konval, optužujući Glostera za veleizdaju, bez legitimnog sudskog procesa, dela istovremeno kao okrutni sudija i dželat, te brutalno i monstrozno vadi oči Glosteru, Prvi sluga ulaže svoj lični protest, govoreći da ne može da dozvoli da se ovaj gnusni zločin dalje nastavi. Pozivajući se na vernu službu Konvalu još od njegovog detinjstva, Prvi sluga ističe da brani Glostera zapravo svom gospodaru čini najveću uslugu, jer svojim ličnim protestom teži da ga moralno preobrazi. Međutim, na sluginu demonstraciju neposlušnosti, Konval uzvraća silom. Dok traje njihov duel, Regana uzima mač Drugog sluge i smrtno ranjava pobunjenog marginalca, na taj način potvrđujući jačinu surovog sistema koji predstavlja. Iako se lični protest Prvog sluge završava neuspešno, Šekspir ga predstavlja kao značajan čin moralnog osvešćenja. Dakle, iako kod glavnih dramskih likova ne dolazi do moralne metamorfoze, samo prisustvo marginalnih likova koji ulažu lični protest protiv nepravednog sistema vrednosti ukazuje na njegovu moguću subverziju.

okviru kruga pokušavajući da otkrijete gde je vaš centar (Campbell, 1988: 216, preuzeto iz Bogoeva Sedlar, 2003: 258).

U Šekspirovim istorijskim dramama, fokusirana problematika o kojoj govore humanisti Fraj, Zontagova i Kembel, počiva na tragičnoj disocijaciji između lične sfere (morala i savesti) i javne sfere (želja za ostvarivanjem političke moći, često zamaskirane u patriotsku dužnost). Tako, na način identičan strategiji svojih bezimernih ubica, u petom činu drame, Ričard tretira svog zastrašujućeg protivnika Ričmonda, budućeg kralja Henrija VII. Ričard, u obraćanju svojim vojnicima ističe, uoči samog početka čuvene bitke kod Bosvorta (1485), koja je u potpunosti promenila tok engleske istorije, da osim jake volje pojedinca, druga realnost ne postoji, nikakvi moralni nazori ne smeju da sprečavaju one koji su odlučni u ostvarivanju željenih ciljeva:

Savest to je reč

Za strašljivce, izmišljena prvo

Da zastraši jake. Savest nam je moć

Oružja našeg, a zakon naš mač. (V, iii, 38-41)

Međutim, nakon što se Ričard probudi iz zastrašujućeg košmara, u kome duhovi žrtava paradiraju pored njega, spoljašni privid odlučnosti je narušen i po prvi put u drami dolazi do izražaja sopstveni unutrašnji konflikt, između odbačene savesti i korumpirane ambicije, koji istovremeno anticipira nastajanje drugih Šekspirovih tragičnih likova, poput Makbeta. Ričard, nekad savršeni glumac, bez sigurnog oslonca, sada mora da se suoči sa unutrašnjim previranjima:

Jel' tu ubica? Ne. Da, ja sam to.

Onda da bežim. Šta, od sebe? Imam

Razloga: da se ne bih osvetio.

Šta, samom sebi? Ah, ja volim sebe.

Zašto? Zbog nekog dobra što sam sebi

Učinio? O, ne! Ja pre mrzim sebe

Zbog zločina što počinih sam. (V, iii, 163-169)

Nekoherentan, isprekidan govor, u kome svaka fraza oponira prethodnoj, ogledalo su Ričardovog nedostatka samopouzdanja. Sfera morala i savesti, čije je postojanje negirao čitavog života, vraća mu se u košmarnom obliku i bori se za prevlast kroz

upečatljiv monolog na kraju drame. Utisak koji ovaj košmar ostavlja na Ričarda (očigledan je čak i fizički – Ričard ne može da obuzda drhtavicu nakon košmarnog sna), zapravo ga primorava da prizna sopstvenu krivicu i da sam sebi izrekne neumoljivu presudu za zlodela koja je počinio:

Moja je savest sa hiljadu
Jezika, i svaki jezik govori,
I svaki me jezik krivi ko nitkova.
Krivokletstvo, krivokletstvo grdno,
Ubistvo, svirepo ubistvo najveće,
Svi grehovi u najvećoj meri
Gomilaju se pred sudskom tribinom
Vičući: „Kriv je! Kriv!“ (V, iii, 172-179)⁷⁵

Ovaj monolog daje Ričardu tragičnu dimenziju koja je u potpunosti suprostavljena poslednjem Ričmondovom govoru, koji se raduje mirnoj i prosperitetnoj

⁷⁵ Poslednji Ričardovi monolozi u kojima dominiraju košmarni snovi izazvani njegovom grižom savesti, kako tvrdi Harold Blum u studiji posvećenoj Šekspiru (1998), zapravo su identični beznadu koji je opisao Kristofer Marlo u poslednjem Faustovom monologu (Bloom, 1998:7 3). Ono što Faust bezuspešno pokušava da uradi jeste da spreči vreme da teče, kako bi se konačno pokajao za svoju svesnu odluku odricanja od duše i vratio u božansko okrilje. Međutim, svi apeli prirodi i bogu, od kojih se Faust davno odrekao, postaju uzaludni. Iako to još ne shvata u ovom trenutku drame, on se već nalazi u paklu, a dolazak ponoćnog časa, kada po propozicijama pakta s đavolom treba da konačno bude prognan u pakao, neće mu znatno promeniti stanje u kome se nalazi. Poslednji Faustov očajnički vapaj odnosi se na Pitagorinu teoriju reinkarnacije, te tako doživljava otkrovenje – konačno postaje svestan prednosti humanističkog znanja nad instrumentalnim koje je sebi postavio kao početni cilj:

Da je Pitagorina seoba duša stvarnost

Ova bi duša otišla od mene

I ja bih se pretvorio tad

U nerazumnu životinju neku!

Sve životinje su srećne, jer kad crknu,

U elemente im prelaze duše;

A moja mora živeti večito

Da bi se u paklu mučila. Prokleti

Roditelji koji me rodiše!

Ne njih, no sebe kuni Fauste

I Lucifera što te je lišio

Radosti rajске. (V, ii, 168-179) Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Orfej, 1959.

Marlo u poslednjem monologu svog tragičnog lika ne navodi osnovne postulate Pitagorine filozofije slučajno. Kao što je već napomenuto u radu, Pitagorina osnovna ideja je bila ideja kosmičkog jedinstva, u kome su svi uvidi, prirodni, etički, pesnički, naučnički, međusobno neodvojivo povezani. Moralne i egzistencijalne prednosti ove teorije nad disocijacijom senzibiliteta od koje pate i Faust i Ričard, postaju više nego upečatljive u njihovim poslednjim obraćanjima publici. Za razliku od svojih likova, Marlo i Šekspir su bili svesni značaja ove tradicije, te su svrsishodno stvarali ambiciozne i arogantne likove iz čijeg se konačnog pada može formulisati upozorenje za budućnost protiv sličnih destruktivnih vidova ponašanja.

budućnosti, „blagolikom miru, obilju vedrim i srećnim danima", nakon pogibije „krvavog psa" (V, v, 34). Ričard, u trenutku sopstvenog tragičnog otkrovenja, konačno postaje svestan neizbežnih posledica svoje prkosne izolacije i negiranja humanosti sa kraja trilogije *Henri VI*: „Ja braće nemam...ja sam samo ja, i samo jedan." (3, V, vi, 80) Trenutak Ričardovog konačnog buđenja savesti u drami je najbliži tragediji, jer glavni junak, lišen svih uobičajenih mehanizama odbrane, shvata da je sam uticao na stvaranje nemilosrdnog i nehumanog sveta oko sebe:

Niko me ne voli, i nijedna duša

Kad umrem, neće žaliti. (V, iii, 180-181)

Ričardovi zastrašujući košmari koji oslikavaju grižu savesti za zlodela koja je činio tokom života mogu da se interpretiraju sa stanovišta Jungove teorije o snovima. Poput svog uzora i učitelja, Frojda, Jung je smatrao da je analiza snova osnovni korak u rasvetljavanju tajni nesvesnog dela uma, ili kako ga je sam nazivao, skrivenog dela uma (v. Jung, 1964: 15), koji je u slučaju Šekspirovog Ričarda III od izuzetnog značaja za razjašnjavanje Ričardove spoljašnje i unutrašnje monstruočnosti, deformiteta tela i uma istovremeno.

Imajući u vidu Jungovo stanovište da snovi nastaju u sferi nesvesnog, treba napomenuti da ih on doživljava kao prirodne fenomene, koji se spontano i autonomno pojavljuju u svesnom stanju. Tako, tvrdi Jung, snovi predstavljaju način komunikacije i upoznavanja svesnog i nesvesnog dela ljudske psihe. Snovi ne predstavljaju pokušaje skrivanja pravih osećanja od svesnog dela, već, sasvim suprotno, poput ogledala sfere nesvesnog, njihova primarna uloga je da se svesni deo bića upotpuni kako bi se došlo do rešenja problema koji nas svakodnevno opterećuju (v. Jung, 1964: 15). Na primeru Šekspirovog Ričarda III, a iz Jungove perspektive, možemo zaključiti da je Ričard konačno poražen od strane onih prirodnih sila čije je postojanje negirao celog života: umesto da se nužno stavi u službu života, Ričard bezuspešno pokušava da ga kontroliše, i na kraju završava kao tragična figura, iscepan između sopstvenih makijaveličstičkih političkih ambicija, a po cenu sopstvenog sistema vrednosti i morala.

Jung dalje objašnjava fenomen snova tako što ističe da ljudska psiha sama sebe reguliše procesom kompenzacije. U njegovoj teoriji zastupa se ideja da kad god postoji disbalans između svesnog i nesvesnog dela uma dolazi do stvaranja neuroze ili psihoze,

koja je u ovoj Šekspirovoj drami najuočljivija u poslednjem Ričardovom monologu, o kome je prethodno bilo reči. Radi se zapravo o fragmentaciji ličnosti, u smislu da je psiha podeljena na dve suprotstavljene energije, koje odbijaju da se međusobno usklade i pomire. Šizofrenija predstavlja dobru ilustraciju jednog takvog konflikta, pri čemu se intelektualni i afektivni elementi ličnosti nalaze u procepu, tj. dolazi do sukoba između racionalnog i emotivnog, koji se kod Ričarda manifestuje negiranjem emotivne, humane sfere, koja za posledicu ima potpunu moralnu degradaciju lika. Kao neka vrsta kompenzacije disbalansa, psiha će sama nastojati da ga koriguje tako što će nuditi moguća rešenja problema u obliku snova, tvrdi Jung (v. Jung, 1964: 23). On takođe smatra da ukoliko osoba koja ima snove može sama da razume i da primeni određenu poruku koja se u njima šalje, ovaj disbalans će biti ispravljen, što, nažalost, predstavlja mentalno stanje koje Šekspirov Ričard neće nikada uspeti da ostvari. Naime, iako Ričard dobija koristan uvid u rešenje svojih problema u obliku košmarnog sna, on će sve ove uvide odbaciti i nastaviti sa brutalnom nehumanom praksom prema političkim neprijateljima, iako će, pri kraju komada, njegovo samopouzdanje, koje ga karakteriše na početku drame, konačno u potpunosti nestati.

Jung smatra da ego predstavlja pojam koji svako ima o sebi, način na koji se svako od nas predstavlja svetu. Deo Jungove teorije snova zasniva se na ideji da svuda možemo uočiti uparene suprotnosti: dobro-zlo, muško-žensko, ljubav-mržnja. Na taj način, Jung definiše uparenu suprotnost egu kao „counter-ego" ili senku. Senka, po Jungu, predstavlja onaj aspekt ličnosti čije se postojanje svesno negira i ne priznaje (v. Jung, 1964: 30). Koncept senke se u Šekspirovom *Ričardu III* javlja na samom početku drame, u uvodnom Ričardovom monologu, u kome se glavni junak poigrava značenjima sunca (izvora svetlosti, ali ujedno i amblema na grbu njegovog brata, kralja Edvarda IV od Jorka) i senke (sopstvenog pasivnog položaja u političkom mehanizmu vlasti, ali istovremeno i dvosmislenosti pogodnosti bivstvovanja u senci radi planiranja mogućih političkih prevrata). U Ričardovom slučaju, koncept senke metaforički se manifestuje kroz ideje humanosti, morala, savesti, kao što smo već napomenuli. „Disocijacija senzibiliteta" (Eliot 1921: 64, 66), sukob između političkog i ličnog sistema vrednosti, ega i senke, da pozajmimo i Jungove termine, treba postepeno da se prevazilazi, tako što

će se domenu ličnog i privatnog posvetiti neophodna pažnja, i, istovremeno, izbegavati njegova manipulacija, kontrolisanje i konačno, zloupotreba.

Međutim, ova donekle humanistička interpretacija *Ričarda III* nije bila po volji novoistoričaru Grinblatu. U već pominjanom eseju, *Šekspir i upotrebe moći* (2007), Grinblat ističe da iako je Šekspir opisivao hroniku kraljeva koristeći se nemilosrdnom i upečatljivom ironijom, on ipak nije ponudio neki opšti sistem otpora protiv ovakve političke prakse. Renesansna moralna misao, poput hrišćanske teologije na koju se oslanjala, bila je pod velikim uticajem onoga što filozof Bernard Vilijams naziva „etičkom filozofijom“, a koju je prvobitno definisao Pitagora. Ovaj koncept, čije osnovne premise Vilijams kritikuje u studiji *Sram i nužnost* (1993), „polazi od funkcija uma, usredsređenih prvenstveno na ljudsko delanje, definisanih kao kategorije koje dobijaju na značaju pod velikim uticajem etike“ (Williams, 1993:42).⁷⁶ Na taj način, psihički konflikt, naročito onaj između razuma i želje, pogrešno se tumači, kako smatra Grinblat, kao neizbežno etički konflikt. U ovoj uticajnoj, ali nadasve pogrešnoj tradiciji, kako je Grinblat jednostrano posmatra, „razum funkcioniše kao poseban deo duše, samo u onoj meri u kojoj kontroliše, dominira i uzdiže se iznad želja“ (Williams, 1993: 42).⁷⁷

Ideja nemogućnosti subverzije sistema i konačne lične transformacije, u potpunosti suprotstavljena humanističkoj ideji ličnog sazrevanja, uočljiva je i u nekim od Grinblatovih najranijih radova, naročito u studiji *Samooblikovanje u renesansi* (1980), u kojoj se ističe već pomenuta ideja „želje za igrom“, (the will to play, Greenblatt 1980: 220), koja sugerije priznavanje i prihvatanje svakog vida ponašanja koji dominantna kultura smatra zastrašujućim i gnusnim, bez obzira na svest o ličnom moralnom posrnuću, i neizostavnu glorifikaciju takvog ponašanja, radi potpune anarhije, koja je sama po sebi subverzivna.

Za razliku od Grinblata, složili bismo se sa predstavnicima humanističke kritike, kako renesansnih humanista, tako i njihovih pomenutih kritičkih istomišljenika iz XX veka, koji su bili mišljenja da je potrebno pronaći neki drugi vid otpora dominantnoj represivnoj ideologiji od samodestruktivne anarhične igre, koji u sebi podrazumeva

⁷⁶ “the functions of the mind, above all with regard to action, are defined in terms of categories that get their significance from ethics” (Williams, 1993: 42)

⁷⁷ “reason operates as a distinctive part of the soul, only to the extent that it controls, dominates, or rises above the desires” (Williams, 1993: 42)

moгуćnost lične i društvene transformacije. Šekspirov Ričard III nije primer kreativnog otpora kulturi, već, sasvim suprotno, u njemu su oličene najgore tendencije renesansne tradicije. Međutim, kako humanisti smatraju, posao umetnika nije da iznalazi nova rešenja već da ukaže na probleme i da upozori o tragičnim budućim posledicama ukoliko ovi problemi ne budu postepeno rešavani (Leavis, 1972: 112).

Iz ove perspektive, ideja stalnog prisustva prošlosti, koju sugerišu prezentisti (Grady, Hawkes, 2007: 5), zaista dobija na značaju. Interesantno je napomenuti da vodeći slogan kritičkog pravca prezentizma u tumačenju renesansnog književnog kanona glasi „nema istorizma bez latentnog prezentizma” (Grady, Hawkes, 2007: 3).⁷⁸ Isticanje važnosti uzročno-posledične veze koja karakteriše odnos između prošlosti i sadašnjosti postaje ideja vodilja ovog kritičkog pristupa Šekspirovim dramama:

Ova kritika Šekspirovih drama ima za cilj da sistematski istraži istaknute aspekte sadašnjosti kao presudnog okidača daljeg istraživanja...Njen cilj nije samo da uspostavi komunikaciju sa mrtvima, već prvenstveno da komunicira sa živima...Na taj način, ona funkcioniše kao agent radikalne promene, koja se nezaustavno vraća prošlim događajima, oslikava ih na način kako ih mi percipiramo, modifikuje naša shvatanja mogućih značenja (Grady, Hawkes, 2007: 4, 5).⁷⁹

Ova ideja prezentista može da se poveže sa Eliotovim konceptom „istorijskog čula”, koju je on u eseju *Tradicija i individualni talenat* (1963), obrazložio kao sposobnost da se prošlosti ne pristupa samo kao bitnom faktoru razumevanja sadašnjosti, već kao svojevrsnoj osetljivosti za „vremensko i vanvremensko” (Eliot, 1963: 34), što je preduslov da pisac postane kvalitetniji i univerzalniji. Iz ove perspektive, Eliotov zaključak o uzročno-posledičnoj vezi između prošlosti i sadašnjosti u potpunosti je identičan sa shvatanjem prezentista: „Sadašnjost isto toliko menja prošlost, koliko prošlost upravlja sadašnjošću” (Eliot, 1963: 35).

⁷⁸ "there is no historicism without a latent presentism" (Grady, Hawkes, 2007: 3).

⁷⁹ "A Shakespeare criticism will aim systematically to seek out salient respects of the present as a crucial trigger for its investigation...It will not only yearn to speak with the dead. It will aim, in the end, to talk to the living...it functions for us as an agent of radical change, flowing unstopably back into the events of the past, colouring how we perceive them, modifying our sense of what they signify" (Grady, Hawkes, 2007: 4, 5).

Dakle, u osnovi Eliotovog kritičkog promišljanja postoje dve važne premise: s jedne strane, on ističe značaj univerzalnosti etičke istine koju književnost sa sobom nosi, a sa druge, postoji večita težnja da se te univerzalne istine prilagode sadašnjem trenutku, tj. savremenosti. Prema tome, istorija predstavlja pesnikov instrument razumevanja sadašnjosti. U Eliotovoj kritičkoj viziji, povezivanje prošlosti, kao najšireg vremenskog okvira u kome je pesničko značenje relevantno, sa sadašnnošću, kao jednim aktuelnim vidom ljudske istorije, predstavlja njegovo shvatanje pesničkog poziva. Osećaj tradicije je u neraskidivoj vezi sa sticanjem umetničke zrelosti, razvojem umetničkog senzibiliteta kao bitnog instrumenta percepcije (Eliot, 1963: 46-47).

Eliotovo obrazloženje ovog koncepta naišlo je na veliki odjek, naročito kod pripadnika nove kritike i humanista, koji su svoja tumačenja književnih dela zasnovali na njegovom pojmu tradicije. Na taj način, humanisti su ulagali svoj otpor protiv radikalnih mišljenja kritičara koji su se zalagali za ideju da je tradicija definitivan i trajan korpus dela prošlosti. Humanisti su upravo u Eliotovoj ideji međusobne, neraskidive prožetosti između prošlosti i sadašnjosti, odgovarali svima koji su se zalagali za potpuni obračun sa prošlošću. Značaj Eliotove ideje o tradiciji su, nakon humanista iz druge polovine XX veka, prepoznali i prezentisti na početku XXI veka. Dakle, sa stanovišta humanističke i prezentističke kritike, Šekspirova istorijska drama, *Ričard III*, svakako mnogo više otkriva o sadašnjem trenutku nego što je većina nas voljna to da prizna.

4.3. ZLOČIN I KAZNA: „CRV SAVESTI NEK TI DUŠU GRIZE VAZDA" JER „KRVAV SI, KRVAV TI BIĆE I KRAJ SAM/ KO ŽIVOT I SMRT ĆE TVOJA BITI SRAM"

Spivak ističe da performativna dimenzija Poroka iz moraliteta, oličena u Šekspirovom Ričardu III „sugeriše neograničeni potencijal za uništavanjem, hipnotički privlačan publici" (Spivack, 1958: 58).⁸⁰ Koliko je uticaj Ričarda hipnotičan i očaravajući svedoči scena u kojoj se on udvara leđi Ani, a pritom joj otvoreno priznaje i istovremeno podseća publiku i čitaoce, da je lično odgovoran za smrt njenih najmilijih, muža i brata. U ovoj sceni, koja ne postoji u istorijskim hronikama koje je autor konsultovao, te je u potpunosti Šekspirova konstrukcija, Ričard pokazuje iskreni prezir prema konvencionalnom moralu.

Međutim, Šekspir ide čak i korak dalje, jer uprkos svim očekivanjima, oslikava Ričardovu neverovatnu moć ubeđivanja i zavođenja. Harizma koju Ričard poseduje utiče da leđi Ana potisne svoj gnev, mržnju i, dakako, moralne nazore, a taj efekat Ričard istovremeno postiže sa publikom i čitaocima. Ovaj Ričardov performans je retorički doveden do perfekcije. Ričard preuzima ulogu tradicionalnog ljubavnika u Petrarkinom stilu i izvodi je odlično, te sve Anine sumnje u njegovu iskrenost, kao i već postojeći uvidi u njegovu monstroznu nestaju, te mu se ona, kako se čini, protivno sebi samoj, konačno priklanja.⁸¹

⁸⁰ "suggesting an unlimited potential for destruction, hypnotic in its appeal" (Spivack, 1958 : 58).

⁸¹ Ovde se neizostavno nameće poređenje sa dramom Kristofera Marloa *Tamerlan Veliki*. Naime, odnos između osvajača Tamerlana i njegove drage Zenokrate umnogome podseća na odnos koji je Šekspir opisao između Ričarda i leđi Ane. Na samom početku drame, princeza Zenokrata pokazuje svoju superiornost i dominaciju u pogledu društvenog statusa, jer Tamerlan je običan vojnik. Međutim, nakon što Tamerlan odbacuje svoje seljačko ruho i postaje slavni vojskovođa, njen stav počinje da se menja, što je uočljivo kroz imena kojima mu se obraća – od prostog čobanina, Tamerlan postaje gospodar i moćni imperator. Zenokrata je opčinjena Tamerlanovom vojničkom pojavom i retorikom, naročito idejom subverzije ustaljenog principa hereditarne monarhije, jer Tamerlan planira da se dokaže svojim delima, ako već nije rođen kao vladar. To je ideja koja, osim Zenokrate, opčinjava i publiku, te kao na primeru Šekspirovog Ričarda III, niko ne ostaje imun na harizmatične moći glavnog junaka. Sama Zenokrata ovako opisuje tu njoj lično neshvatljivu pojavu:

Sad prvotni se preobrazi prezir
U strast što sve mi obuzela misli
I ispunila neprestanom zebnjom. (1, III, ii, 12-14)

Vrhunac ove scene predstavlja situacija kada Ričard njoj predaje svoj mač i time je izaziva da nada njim ostvari svoju navodnu prevlast:

Ne uči tvoje usne preziranju
Jer su za ljubljenje, gospo, stvorene.
Ako ti srce osvetoljubivo
Ne može da prašta, evo mača mog,
Oštar je, pa ako hoćeš, zari ga
U moje verne grudi i izgnaj
Dušu koja te obožava. Evo,
Izlažem ih tom smrtnom udarcu
I klečeći molim ponizno za smrt. (I, ii, 157-165)

Mnogi književni kritičari su u analizi ove scene aludirali na indirektnu seksualnu konotaciju (upotreba mača kao falusnog simbola), te su tako i razjašnjavali konačno Anino priklanjanje Ričardu, u prvi mah neshvatljivo kako njoj samoj tako i publici.⁸² Međutim, u monologu prepunom likovanja koji sledi, Ričard jasno pokazuje prezir prema svojoj novoj žrtvi, koja mu se tako lako predaje, zaboravljajući da nema ni tri meseca kako joj je pogubio muža:

Je li ikad žena ovako prošena?
Je li ikad žena tako osvojena?
Imaću je, al' ne zadržati dugo! (I, ii, 213-215)
Pošto sam sam sebi u milosti sad,
Održavaću je uz izvestan trošak.
Sahraniću prvo onoga čoveka,
A zatim ću se, sve jadikujući,
Vratiti svojoj ljubavi. Sjaj, sunce:
Mesto ogledala ukaži mi zgodu

⁸² U tumačenju tragičnog lika leđi Ane preovlađuju dva dijametralno suprotna kritička mišljenja. Dok jedna kritička struja u Ani vidi žrtvu dominantnog patrijarhalnog sistema oličenom u Ričardu (što je interpretacija koja je u većoj meri zastupljena u ovom čitanju *Ričarda III*), druga kritička struja je mišljenja da Šekspir etički omalovažava i moralno diskvalifikuje likove upravo na osnovu njihovog odnosa prema Ričardu. „Takav je slučaj sa leđi Anom koja u njenom čuvenom dijalogu sa glavnim akterom komada, gubi svaki moralni autoritet u našim očima. Ana, kojoj je Ričard ubio i muža i svekra, nema snage da odbije njegove bračne ponude u neposrednoj blizini svekrovog mrtvog tela" (Milošević, 1965: 39-40).

Da gledam svoju senku u svom hodu. (I, ii, 247-253)

Samozadovoljni Ričard, slično Marloovom Faustu, tvrdi Blum, poput božanstva, zapoveda suncu da mu ukaže čast da gleda sopstvenu senku u svom hodu (v. Bloom, 1998: 73). Ričardova arogancija u ovom trenutku dobija mitske razmere, a u očajnom pokliču koji će uskoro uslediti u drami, „Kraljevstvo za konja!“ (V, iv), Šekspir nas vraća u domen istorije. Međutim, Ričard nikada svesno ne razmišlja o sopstvenom političkom padu i moralnom neuspehu. Sopstveno oduševljenje svojim ljubavničkim trijumfom Ričard, kao mnogo puta do sada u drami, deli sa publikom, koja se do sada navikla na ulogu njegovog saučesnika. Jungova teorija senke je u ovom Ričardovom monologu izuzetno primenljiva: Ričard je u potpunosti svestan svoje senke, čak okuražen pozitivnim ishodom svoje ljubavničke performanse. Ambivalentnost Ričardovog lika, njegova moć pozorišne iluzije, najupečatljivija je upravo u ovoj sceni zavodačenja, u kojoj on istovremeno predstavlja gnusnog moralnog monstruma, koji je, istovremeno, iz nekog neobjašnjivog razloga, neodoljivo privlačan.

Međutim, nisu svi likovi podložni Ričardovim harizmatičnim moćima. Kraljica Margareta predstavlja glavnu silu opozicije Ričardu, ona vrši funkciju duha iz prošlosti, jer postaje neka vrsta istorijskog i hronološkog podsetnika na dešavanja čiji je rezultat Ričardova surova vladavina. Lik i sudbina Margarete u ovoj istorijskoj drami simbolizuje Šekspirovo samostalno umetničko aranžiranje istorije, budući da je Margareta zapravo umrla u izgnanstvu nekoliko godina pre događaja opisanih u *Ričardu III*. Ona odbija da prihvati pobedu svojih političkih protivnika u građanskom ratu i još uvek se smatra zakonitom kraljicom države, a jorkiste doživljava kao beskrupulozne uljeze.

Destruktivna Margareta je lik koji pripada Senekinoj tradiciji⁸³, kojoj bi alegorijski najviše odgovarao lik Osvetnika, koji vizionarski proriče budući tragični

⁸³ Senekine tragedije predstavljale su glavni uzor elizabetinskoj tragediji. Koliko je Senekin uticaj bio dominantan u ovom periodu govori podatak da su njegove tragedije izučavane u školama i na univerzitetima, a od 1581. godine u Engleskoj je postojao i zvaničan prevod Senekinih dela koji je objavio Tomas Njuton, navodi Sinfield u svojoj studiji koja se bavi tumačenjem renesansnih likova direktno preuzetih iz tradicije Senekine tragedije – Šekspirovim Hamletom i Marloovim Faustom i Tamerlanom (v. Sinfield, 1992: 214-251). Sinfield tu obrazlaže svoje stanovište vezano za Senekin uticaj u engleskom renesansnom periodu i napominje da je cenjeno i autoritativno antičko nasleđe bilo „potencijalno subverzivno“ (Sinfield, 1992: 215), što je osobenost koju je Šekspir uočio i primenio u svom dramskom opusu. Senekine drame su predstavljale veliki problem hrišćanskim moralistima koji su pokušavali da njegove moralne i filozofske stavove dovedu u vezu sa osnovnim hrišćanskim vrlinama: „u nekima je natprirodno prikazivano kao sablasno, u nekim drugim je stravično nasilje ostajalo nekažnjeno, a u nekima

preokret sudbine i baca anatemu na svoje političke protivnike. Njena proročanstva se postepeno ostvaruju, što je naročito uočljivo na primeru samog Ričarda:

Crv savesti nek ti dušu grize vazda,
U prijatelje ko dušmane sumnjaj,
A podmukloga izdajnika smatraj
Za najboljega prijatelja svog.
Nek ti kobno oko ne zaklapa san,
Sem kada je mučan i kada te plaši
Čitavim paklom odvratnih đavola! (I, iii, 218-224)

Kletva koju Margareta baca na Ričarda zaslužna je kazna tiraninu, čija su zlodela dovela do toga da bude omražen, da mu se ne veruje, niti, pak, da on može bilo kome verovati. Na samom kraju drame, kao što je već pomenuto, Ričard, poput Makbeta, pati od nesаницe i zastrašujućih krvavih vizija u svojim košmarnim snovima.⁸⁴

Međutim, diskutabilna je ideja da Margaretino proročanstvo zapravo predstavlja, kako je Tilijard interpretirao, jedinstveni obrazac zločina i kazne, pritom demonstrirajući pravednu božju volju. Njene kletve su mnogo okrutnije nego što ovakva interpretacija

su čovečanstvo i univerzum prikazivani u potpunosti lišeni transcendentnog smisla" (Sinfield, 1992: 216). Sinfield potom pominje Fulka Grevila koji je demistifikovao tragediju kao jedinstvenu kategoriju iznad istorije i podelio je na antičku i modernu. Osnovna razlika između antičke tragedije, u koju spada i Senekina, i moderne, predstavlja činjenica da u antičkoj tragediji dominira ideja beznađa, gde ni prirodni ni božanski poredak ne može da stane na put razuzdanoj obesti vlasti. S druge strane, moderna tragedija je po pravilu hrišćanska, te iznova i iznova dokazuje ideju božanskog providenja, kao i božanske osvete za svaki počinjeni greh (v. Sinfield, 1992: 214-25, Spremić, 2011: 42-45). Imajući u vidu uvide o dominantnoj Senekinoj tradiciji u engleskom elizabetinskom periodu, s pravom možemo tvrditi da Margareta predstavlja oličenje lika Osvetnika iz pomenute tradicije, u kome je hrišćanski element božanskog providenja znatno zakazao. U liku Senekinog Tiranina, s druge strane, koji s gađenjem odbacuje vrline, a u prvi plan postavlja zadovoljenje svojih ambicija i požude, prepoznajemo Ričarda. Na taj način, Šekspir kombinuje tri tradicije kako bi verno oslikao oličenje suštog zla: Senekinu tradiciju koncentrisanu na ostvarivanje ličnih ambicija i vlastoljubive moći, Makijavelijevu tradiciju političkog nihilizma i tradiciju lika Poroka iz moraliteta zasnovanu na ironičnom odbacivanju humanosti.

⁸⁴ Šekspir uverljivo oslikava likove Ričarda III i Makbeta, te se publika i čitaoci ovih drama nesvesno saživljavaju sa njima. Međutim, za razliku od Ričarda, koji je kroz svoje samozadovoljne i ironično šaljive monologe obaveštavao publiku o počinjenim zlodelima, te se nesаницa i krvave vizije koje ga progone na kraju drame generalno tumače kao zaslužna kazna za brutalnu životnu filozofiju kojoj je pribegao, publika i čitaoci u slučaju Makbeta zauzimaju dijametralno suprotan stav. U strahu da će počinjena zlodela biti otkrivena, Makbet postaje sve usamljeniji, pati od nesаницe, a kada uspeva da zaspi, pati od košmarnih snova, koji odražavaju svest o bezizlaznosti sopstvenog položaja. „Teške misli“, smatra Kostić, „deluju donekle iskupljujuće uprkos tome što je Makbet zločinac. Jer on ima samo zastranjenu, a ne abnormalnu moralnu svest, a ulogu krvnika, niti prima niti nosi lako. Njegova drama je drama čoveka koji se – kao i svi normalni ljudi – gnuša ubistva, a ipak postaje ubica. Njegovo trpljenje je zbog toga toliko da u izvesnom smislu on pati više od svojih žrtava, a to je tako sugestivno predočeno gledaocima da oni njegove patnje primaju kao iskupljenje, pa se čak na trenutke osećaju kao saveznici" (Kostić, 1994: 210-211).

drame sugerije, i prilično se razlikuju od hrišćanskog obrasca „pokore, oprosta i preporoda" (Tillyard, 1944: 205, 208, 212). Iako Margareta nesvesno pokušava da se identifikuje sa pravednom božjom voljom, lik ove osvetoljubive starice zapravo predstavlja oličenje monstruoznog Ričarda. Koncept božanske pravde nije ono što nju može definisati i oslikati, možda je bolje poređenje koje se nameće neka vrsta Fortuninog točka, koji nas podseća na prolaznost svetovne moći i ovozemaljskih zadovoljstava, pri čemu se jedini sigurni ishod koji se može očekivati pesimistički zasniva na sveopštem bolu, jadu i gubitku.⁸⁵

Od trenutka Margaretinog kobnog proročanstva, kod Ričarda sukcesivno dolazi do opadanja samopouzdanja, koje ga je karakterisalo na samom početku drame, kroz sled događaja kao što su dezerterstvo dotadašnjeg saveznika Bakingema, otpor kraljice Elizabete, dolazak Ričmonda, kao i kulminacija u sukobu sa majkom koja mu proriče krvavu smrt kao zaslušenu kaznu za sva monstruozna zlodela koja je počinio:

Došao si na svet da pretvoriš svet

Za mene samo u pakao klet...

Krvav si, krvav ti biće i kraj sam,

Ko život i smrt će tvoja biti sram. (IV, iv, 159-160, 182-184)

Iako ga na prvi pogled majčina proročka kletva znatno ne potresa, od ovog trenutka pa nadalje u drami, Ričard nailazi na otpor dotadašnjih poslušnika. Kraljica Elizabeta, za razliku od leđi Ane, ne podleže Ričardovim harizmatično zavodljivim

⁸⁵ Fortunin točak je koncept koji potiče iz klasične filozofije, a odnosi se na kapricioznu prirodu boginje Fortune (poreklom iz rimske mitologije, iz VII veka p.n.e.; ona je, po jednoj verziji, ćerka Titana Okeana, a po drugoj, prvorođena ćerka Jupitera), koja nasumično okreće točak, te na taj način utiče na život smrtnika, čija sudbina simbolično zavisi od njegovih okretaja. Na antičkim ilustracijama, Fortuna se uglavnom prikazivala sa povezom preko očiju, kako svojim točkom nekome proriče uspeh, a nekome tragičan pad. Ovakva slika se zadržala i u srednjovekovnom hrišćanstvu, u studiji hrišćanskog filozofa Boetija, *Uteha filozofije*, iz VI veka, koja je naglašavanjem hrišćanske moralne poruke – pada u nemilost sudbine koje oslikava prolaznost ovozemaljskog, a koji ne zaobilazi ni najuticajnije svetovne moćnike – uticala na rad mnogih srednjovekovnih i renesansih mislioca i umetnika (Čosera, Makijavelija, Mora, Šekspira, itd.). Osnovna razlika koja se uočava između antičkog i srednjovekovnog koncepta pada u nemilost sudbine jeste ta što je u srednjem veku neminovni pad bio prouzrokovan ovozemaljskim gresima, te se tumačio kao zaslužena kazna za nečija zlodela (dobra ilustracija ove ideje upravo je Margaretina kletva u *Ričardu III*), za razliku od ovog pojma u antičkom dobu kome su se uglavnom pripisivale komponente koincidencije i nepredvidivosti. U XX veku, u interpretaciji Jana Kota, Fortunin točak se transformiše u veliki mehanizam istorije, koji predstavlja kritički komentar na ideju konačnog razrešenja istorijskih događaja iz srednjovekovne teološke perspektive – vladari ne mogu da izbegnu veliki žrvanj istorije koji melje sve pred sobom, oni su samo figure na velikim stepenicama istorijskog mehanizma, s kojih se, neminovno, uvek tragično strmoglavljuju u bezdan (v. Kot, 1990: 17-69).

moćima, budući da ne može da zaboravi činjenicu, da nakon ubistva njenih sinova, Ričard sada traži da se oženi njenom kćerkom kako bi brak između dveju zavađenih političkih frakcija konačno zapečatio krvavi građanski rat. Elizabeta je, za razliku od Ane, perfidni makijavelista poput Ričarda, te ga drži u uverenju da je uspeo u svojoj zamisli, dok, s druge strane, publika postaje svesna njene svrsishodne nedoslednosti i namere da obmane svog najvećeg političkog neprijatelja, kako bi svoju kćer udomila u braku s Ričmondom i time uticala na Ričardovu skorou propast.

Shodno ovim uvidima, Zorica Bečanović Nikolić ističe jedinstvo svih ženskih likova u procesu pružanja otpora zločincu; međutim, ona takođe smatra da iako su sve žene u *Ričardu III* predstavljene kao plemenite, time su izgubile svoju impozantnu, demonsku i uznemirujuću moć koju su posedovale u trilogiji *Henri VI*:

Izgubile su i jedinstveno određene glasove, i scensku harizmu, i više se ne ukazuju kao snažna opasnost za muške političke projekte. Više nisu u sferi opasnog, demonizovanog *drugog*, već se nalaze u ulozi tragičnih žrtava koje izazivaju sažaljenje. Čak je i Margareta, brakolomna supruga i krvožedna ratnica iz prethodnih drama, preoblikovana u figuru napaćene, svrgnute kraljice koja proročanski najavljuje buduće kazne za prošle zločine. Prekoračenje granica svojstveno je samo muškom protagonistu Ričardu...Žene u *Ričardu III*, čak, u jednom trenutku, gube svaku individualnost, i sve zajedno, premda prethodno međusobno sukobljene, bivaju skupljene u horu koji ritualno lamentira, kune i proriče (Bečanović Nikolić, 2007: 383-384).

Dakle, za razliku od upečatljivih ženskih likova u trilogiji *Henri VI*, u poslednjoj dramu prve tetralogije *Ričardu III*, kao i u svim dramama iz Šekspirove druge tetralogije nema snažnih i moćnih žena. Iako Šekspir u likovima Jovanke Orleanke i kraljice Margarete u trilogiji *Henri VI* naglašava njihovu demonizovanu prirodu, neosporno je da su ove žene dominantne, uvek u prvom planu, učestvuju u bitnim istorijskim i političkim dešavanjima, ratuju, drže nadahnute patriotske govore. Njihovo nepoštovanje tradicionalnih ženskih uloga donekle može da se protumači kao moguća subverzija dominantnog patrijarhalnog poretka, jer „žena u muškoj ulozi uznemirava, a opasnost koja dolazi sa njene strane, ne može se ni razumeti ni opisati...Apsolutna moć jedne žene, koja je predstavljala ekstratekstualnu realnost, u istorijskim dramama je nezamisliva. U

okvirima fikcije koju proizvodi tekst, svaka ženska moć ima status transgresije, prekoračenja" (Bečanović Nikolić, 2007: 375).

U ovu grupu Šekspirovih dominantnih i demonizovanih žena koje podrivaju patrijarhalni sistem neizbežno spada i ledi Makbet. Ona je makijavelistički vlastoljubiva i spremna je da se odrekne svoje ženske prirode kako bi mogla da ostvari beskrupulozne političke ciljeve. Štaviše, ona direktno poziva paklene sile da je liše ženskog pola, kako bi okrutnost mogla u potpunosti da ovlada njome. Međutim, na putu realizacije svojih makijavelističkih ambicija, ona ne može da izdrži teret neprirodnih grehova koje je počinila, te biva u potpunosti slomljena na kraju drame (hoda u snu, lišena svesti i nalazi spas u samoubistvu).

Iz svega navedenog, možemo izvesti zaključak da moguće podrivanje patrijarhalnog sistema vrednosti od strane ženskih likova u Šekspirovim dramama zapravo isključuje njihovu etičnu komponentnu; žene koje podrivaju dominantni poredak, kako u istorijskim dramama, tako i u tragedijama, preuzimaju na sebe tradicionalno muške uloge, koje su u raskolu sa ženskim „simbolom životvornosti" (Kostić, 1994: 213). S druge strane, ženski likovi iz istorijske drame *Ričard III*, ne pripadaju sferi demonizovanog Drugog (poput Jovanke Orleanke, Margarete i ledi Makbet), već postaju tragične žrtve patrijarhalnog sistema oličenom u Ričardu III.⁸⁶ One izazivaju sažaljenje kod publike i čitaoca, upravo zbog činjenice da je u njihovim likovima Šekspir naglašavao sferu etičnosti, tj. protiv ledi Ane i Margarete se Ričard neprirodno ogrešio, te one imaju legitimno i moralno pravo na protest i pobunu; međutim, otpor dominantnom patrijarhalnom sistemu vrednosti unapred je osuđen na neuspeh, jer one ne izlaze iz nametnutog okvira tradicionalnih rodnih uloga.

⁸⁶ Možda najbolji primer Šekspirovog tragičnog ženskog lika, žrtve patrijarhalnog sistema vrednosti predstavlja Ofelija iz *Hamleta*. Vladislava Gordić Petković pristupa analizi lika Ofelije sa stanovišta feminističke kritike koja je generalno posvećena ispitivanju infantilizacije i marginalizacije ženskih likova. Aludirajući na Šovolterovu interpretaciju *Hamleta*, u kojoj je centralno mesto posvećeno liku Ofelije, Vladislava Gordić Petković ističe značaj ovog konstruktivnog načina analize ženskih likova: „Pošto Ofeliji nije dato dovoljno prostora u tekstu tragedije i pošto je ona primer patrijarhalnog diskursa da progovori o ženi, njenu priču sledimo prateći prikazivanje Ofelije od elizabetanskog vremena do danas, na pozorišnoj sceni i slikarskom platnu...to je priča o žrtvi erotomanije, tzv. ljubavne melanholije, te se bela Ofelijina haljina na sceni uvek kontrastira sa Hamletovom crnom odećom kao čednost sa intelektualnošću i naivnost sa znanjem. Pokazati da je Ofelija princip ženskosti i figura u kulturnoj mitologiji, a ne marginalni lik u tragediji, može da vodi jednom manje enigmatičnom *Hamletu*" (Gordić Petković, 2007: 123).

Pitanje koje se ovde nameće jeste da li je Šekspir lično više favorizovao koncept etičnosti ili subverzivnosti u svojim istorijskim dramama. Konačan odgovor je nemoguće precizno formulisati; međutim, sama činjenica da u istorijskim dramama postoje primeri ženskih likova koji ilustruju oba koncepta pokazuje da je Šekspir veoma polagao na važnost i jednog i drugog. Zapravo, uočena dihotomija između koncepata etičnosti i subverzivnosti veoma je važna iz perspektive kritičkih pristupa zastupljenih u ovom radu – etičnost kao jedna od ideja vodilja humanističke kritike, subverzija kao okosnica rada novoistoričara i kulturnih materijalista. Imajući u vidu osnovne postulate ovih kritičkih pravaca, može se zaključiti da pružanje otpora dominantnom ideološkom sistemu neprikosnovenno mora da potekne iz lične sfere (etike, savesti, morala), kako bi se omogućila njegova potencijalna subverzija. U svim pomenutim ženskim likovima uočava se ista „disocijacija senzibiliteta“ (Eliot, 1921: 64, 66) koja karakteriše vladare u Šekspirovim istorijskim dramama, te dok se ona ne prevaziđe, tj. dok ne dođe do premošćavanja i povezivanja domena etičkog i potencijalno subverzivnog, nije moguće ostvariti bilo kakav vid dugotrajne društvene transformacije.

Budući da ženski likovi nemaju subverzivnu funkciju u *Ričardu III*, za razliku od ženskih likova u trilogiji *Henri VI*, mnogi književni kritičari su smatrali da ovu funkciju zapravo obavlja božje providenje, jer zaslužna kazna Ričarda definitivno sustiže na samom kraju drame. Filis Rakin u svojoj studiji o Šekspirovim istorijskim dramama iz 1991. godine, ističe svoje tumačenje ideje subverzije korumpiranog sistema i napominje da „Ričard smatra da živi u svetu rukovođenim makijavelističkim konceptom *realpolitik*, u kome on može da istakne svoju neospornu dominaciju; međutim, dokazuje se da greši. Ukoliko postoji božje providenje u *Ričardu III*, ono treba da se identifikuje pre sa kreativnom vizijom samog autora nego sa bilo kojom ideologijom osvetničkog koncepta pravde, vizijom boga koji kažnjava svoje neprijatelje i obasipa milošću svoje poslušnike“ (Rackin, 1991: 103).⁸⁷

Ovo tumačenje koje počiva na subverzivnoj ulozi autora teksta, sa kojim se novoistoričari verovatno ne bi složili, takođe može da se poveže sa interpretacijom drame

⁸⁷ "Richard thinks he is living in a world governed by Machiavellian *Realpolitik*, where he can assert unchallenged mastery, and is proved wrong. But if there is a providence at work in *Richard III*, it is to be identified more with the shaping hand of the playwright than with any ideology of retributive justice, a God who strikes down his enemies and showers rewards on his obedient servants" (Rackin, 1991: 103).

koju je u prvoj polovini XX veka dala teoretičarka Lili Kembel. Naime, u studiji o Šekspirovim istorijskim dramama iz 1947. godine, još uvek veoma aktuelnoj, ona ističe da drama *Ričard III* predstavlja više tragediju nego istorijsku dramu, zato što se više bavi etičkim, a manje političkim pitanjima, utoliko više što problematizuje izdaju, ubistvo i osvetu iz perspektive opštih moralnih kriterijuma. Budući da se iz Kembelove perspektive osveta doživljava kao božanska odgovornost, a sam Ričard predstavlja implementaciju zla, koje je pravična kazna za Englesku ogrezlu u dugogodišnji bratoubilački građanski rat, dolazak Ričmonda se veliča kao nephodnost u viziji tjudorskog izbavljenja.

Osim jedine političke teme koju Kembelova uočava u drami – makijavelizma, u njenoj interpretaciji se ističe da je ovo drama bez eksplicitnih političkih koncepcija – izuzev političkog govora kojim se inauguriše tjudorska monarhija na samom kraju drame. Dakle, tvrdi Kembelova, žanrovski, ova drama je bliža tragediji nego istorijskoj drami, jer predstavlja još jedno u nizu Šekspirovih ogledala, najviše zbog efektne problematizacije makijavelizma kao političkog problema modernog doba (Kembel, 1947: 321, preuzeto iz Bečanović Nikolić, 2007: 160-161). Subverzivna moć autora i današnja aktuelnost teme kojom se bavio dakako čine Šekspira našim savremenikom, te na taj način njegova drama *Ričard III* svakako može da se čita kao tragično svedočanstvo o nedostatku etičke komponente u modernom društvu.

5. KRALJ DŽON: „KAD ENGLJESKA SAMO BUDE VERNA SEBI“⁸⁸

5.1. FORMALNE I TEMATSKE NEDOSLEDNOSTI KRALJA DŽONA: „GUBIM SVOJ PUT / U OPASNOSTIMA I TRNJU SVETA TOG“

Imajući u vidu činjenicu da Šekspirova tetralogija posvećena kraljevima Henriju VI i Ričardu III slikovito nagoveštava trijumf dinastije Tjudor, s pravom se može reći da istorijska drama *Kralj Džon* anticipira taj trijumf. Iz perspektive tjudorskih monarha, kralj Džon (1199-1216) bio je jedini engleski kralj koji se suprotstavio stavovima zvanične rimokatoličke crkve pre kralja Henrija VIII, tako da su ga protestantske istorijske hronike opisale kao prerematorskog junaka, te je i Šekspir smatrao da mu treba posvetiti poseban komad u njegovom istorijskom opusu.

Za razliku od do sada navedenih istorijskih izvora koje je Šekspir konsultovao prilikom pisanja svojih istorijskih drama, ovde treba istaći da je pored hronika Hola i Holinšeda, Šekspir takođe bio pod uticajem već postojećih drama koje su bile posvećene ovom engleskom kralju. Prva verzija na koju se Šekspir kasnije nadovezao je verzija Džona Bejla, *Kralj Džon (King John)*, iz 1536. godine, koja je ovog kralja veličala zbog otvorenog suprostavljanja rimokatoličkoj zloupotrebi crkvenih institucija u Engleskoj. Ovaj izrazito antikatolički komad ne govori o kralju Džonu iz istorijske perspektive; štaviše, istorijska perspektiva je stavljena u drugi plan zarad isticanja ideje pružanja herojskog otpora moćnoj katoličkoj crkvi.

Drugi komad pod nazivom *Nesrećna vladavina kralja Džona engleskog (The Troublesome Raigne of King John of England)*, koji je anonimno objavljen 1591. godine, donekle se zasniva na Bejlovoj ideji kralja Džona kao nesrećne žrtve makijavelističke zavere između katoličke crkve i francuskog dvora, ali, istovremeno počiva i na Holinšedovom kritičkom prikazu kralja Džona kao labilnog i nestalnog vladara, čije su političke odluke u priličnoj meri unazadile društveni napredak engleske države. Nakon

⁸⁸ Vidi sažet prikaz *Kralja Džona* u radu *Sukob političkog i ličnog u Šekspirovom delu Kralj Džon* (Kostić, 2012: 317-328).

nemoćnog Džonovog priklanjanja papinom izaslaniku Pandulfu, sve kreće po zlu za ovog kralja, a samim tim i za englesku naciju. Na samom kraju ovog komada, kralj biva otrovan od strane jednog katoličkog monaha, što je kasnije uticalo na stav mnogih protestanata da se Džon proglasi verskim mučenikom. Upravo ovaj istorijski komad iz 1591. godine, koji je Šekspir detaljno proučavao i preradio, smatra se najznačajnijim dramskim izvorom u nastajanju njegove verzije *Kralja Džona*.

Ono što je takođe važno napomenuti na samom početku tumačenja ove drame jeste da su Šekspir i njegovi savremenici uočavali velike sličnosti između vladavina kralja Džona i kraljice Elizabete I, što je ovoj drami davalo posebne tematske i lokalne aluzije. Poput kralja Džona, i kraljica Elizabeta se usprotivila papinoj samovolji i zbog toga je bila ekskomunicirana. Poput kralja Džona, i kraljica Elizabeta je napadnuta od strane katoličkog monarha (španskog kralja Filipa II) koji je pokušao da osvoji i pokori Englesku, ali je čuvena španska armada pretrpela poraz na moru (kao što je francuska armada kralja Filipa u Šekspirovom komadu doživela poraz). Štaviše, Džon i Elizabeta nisu posedovali potpuna legitimna prava na engleski tron, te su tako i imali rivale koje su katolici podržavali. Džonov rivalski pretendent na presto bio je Artur, sin njegovog starijeg brata Džefrija, koga su podržavali francuski kralj Filip i rimokatolička crkva. S druge strane, Elizabetina rivalka bila je Meri Stjuart, škotska kraljica, koju su takođe podržavali španski kralj Filip i rimokatolička crkva. U svom istorijskom komadu, Šekspir opisuje makijavelističku nameru kralja Džona da se opasni politički oponent Artur ukloni, što se zapravo može porediti sa Elizabetinom političkom odlukom da se Meri Stjuart optuži za veleizdaju i javno pogubi.

Veoma su indikativne sličnosti u vladavinama ovih engleskih vladara, a u prilog tezi da ih Šekspir nije slučajno tako opisao ide i činjenica da je za razliku od većeg broja njegovih istorijskih drama, *Kralj Džon*, po mišljenju velikog broja književnih kritičara, u velikoj meri neistorijska. Radnja ovog komada je prilično sabijena, činjenično stanje nije predstavljeno sa istorijskom preciznošću, već u prilično slobodnom umetničkom tumačenju u odnosu na ostale Šekspirove drame iz istorijskog ciklusa. Na primer, u jednoj sceni (IV čin, ii scena) opisuju se istorijski događaji koji umnogome predstavljaju celokupnu vladavinu kralja Džona: Konstancina smrt (1201), Arturova smrt i drugo

krunisanje kralja Džona (1202), smrt Džonove majke, kraljice Elinore (1204), dolazak francuske vojske (1216).

Ovde treba napomenuti da, iako se bavi selekcijom istorijskih pojedinosti koje su činile vladavinu kralja Džona, Šekspir svrsishodno izostavlja verovatno najbitniji istorijski događaj iz ovog perioda, potpisivanje čuvene Magna Carte (Velike povelje slobode) iz 1215. godine, koja je znatno doprinela kontrolisanju i obuzdavanju kraljeve samovolje od strane njegovih feudalnih velmoža, te predstavlja Džona kao impulsivnog i nepredvidivog vladara čije su političke odluke često štetne po celokupnu englesku naciju. Čitajući dramu *Kralj Džon* stiče se utisak da vladavina ovog vladara traje svega nekoliko meseci, a da se radnja drame odvija u vremenskom okviru od nedelju dana, što je Šekspirova dramska strategija koja ima za cilj da se usko ispreplitane uzročno-posledične veze opisanih događaja razdvoje i promisle, kako bi se izvukla neka značajna istorijska pouka za budućnost i dobrobit engleske države.

Od svih Šekspirovih istorijskih drama, danas je uvreženo mišljenje da najmanju popularnost uživa upravo *Kralj Džon*. Tome ide u prilog i činjenica da, za razliku od XVIII i XIX veka kada je ova drama doživljavala vrhunac pozorišnog izvođenja, u poslednje vreme nije bilo velikog interesovanja za njeno izvođenje ni od strane pozorišnih eksperata, ni od strane publike. Književni kritičari uglavnom zameraju Šekspiru formalnu nekoherentnost u oslikavanju kralja Džona i njegove vladavine, a takođe začuđuje i nedoslednost u kraljevom ponašanju, koje predstavlja problem za svakog iole ozbiljnog glumca koji želi da se uživi u ulogu i što autentičnije je predstavi: kralj Džon se oštro suprostavlja Francuzima u prvom činu, da bi već u drugom stvorio političko-vojni savez sa svojim do tada zakletim neprijateljima; u trećem činu odlučno odbacuje papinog izaslanika, a već u petom mu se potčinjava i predaje krunu kao dokaz vlastite nevažnosti u poređenju sa papinim autoritetom; u trećem činu zapoveda da se ubije Artur, njegov mladi rival u polaganju prava na englesku krunu, a već u četvrtom pokušava da poništi tu odluku i sl.

Tilijardov moralni obrazac narušenog i ponovo uspostavljenog reda (Tillyard, 1964) ne može se primeniti na primeru istorijske drame *Kralj Džon*. Nakon kukavičke smrti kralja Džona, dobija se informacija da su patriotske snage engleske vojske poražene od strane neočekivane prirodne katastrofe - poplave, koja u neku ruku predstavlja

Šekspirov *Deus ex machina* komentar na beznade celokupne društveno-političke situacije, ali, s druge strane, ovaj događaj ne označava konačni gubitak za Englesku, jer je francuski kralj, pod nagovorom papinog izaslanika Pandulfa, pristao da sklopi mir sa svojim protivnicima. Iako Tilijard ulaže značajan napor da predstavi kraj ovog komada kao viziju božjeg providenja koje unosi red u beznade anarhične političke atmosfere u *Kralju Džonu*, Filis Rakin ističe da prilično neubedljivi i nekonzistentni poslednji događaji u drami pokazuju de je „veza između moći i legitimnosti u velikoj meri osporena”, kao i da Šekspir na taj način dovodi u pitanje postojanje vladarskih „neprikosnovenih ciljeva i neospornih autoriteta” (Rackin, 1991: 54).⁸⁹

Rakinova kao primer ne samo formalne već i tematske nekoherentnosti navodi epizodu iz drame u kojoj Hubert u IV činu, pod uticajem griže savesti, odbija da počinu ubistvo mladog Artura, te se na taj način direktno suprostavlja kraljevoj volji. Međutim, već u sledećem činu, dobijamo informaciju da je mladi Artur mrtav, u pokušaju da pobjegne, on pada sa dvorskih zidina, a kao završnicu ovog tragičnog čina Šekspir navodi Kopilanove reči koje su komentar ne samo na prethodno opisan tragičan čin, već i na dramu u celini:

Zapanjen sam, kanda, i gubim svoj put

U opasnostima i trnju sveta tog. (IV, iii, 140-141)⁹⁰

Kralj Džon je komad u kome i likovi i publika mogu lako da izgube svoj put, u kome se logična očekivanja nikada ne ispunjavaju. Rakinova sugerije da nekonzistentna struktura komada precizno oličava „svet bez vere i ceremonija, gde i propast i uspeh zavise od promenljivih vetrova sreće” (Rackin, 1991: 66).⁹¹

Nameće se pitanje zašto Šekspir insistira na formalnoj nekoherentnosti prilikom opisivanja kraljevih nedoslednih političkih odluka. Imriz Džons je samo jedan od književnih kritičara koji ovaj komad opisuje kao „neuverljiv, nesiguran, nejednak po kvalitetu, sa tendencijom da radnja krene, ali odmah i stane” (Jones, 1977: 233-5).⁹² Za razliku od kritičara koji Šekspiru zameraju nepoštovanje osnovnih dramskih principa, u

⁸⁹ "the relationship between power and legitimacy is endlessly contested, there is no unblemished cause and no unquestioned authority" (Rackin, 1991: 54).

⁹⁰ Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963.

⁹¹ "a world without faith and ceremony, where failure and success ride on the shifting wings of chance" (Rackin, 1991: 66).

⁹² "a strangely faltering, uncertain work, episodic and uneven in quality, with a tendency to start and stop" (Jones, 1977: 233-5).

ovoj analizi ćemo zastupati mišljenje da je Šekspir itekako bio svestan svojih formalnih i tematskih nedoslednosti i da ih je, štaviše, namerno koristio da bi u potpunosti oslikao stanje moralne konfuzije, pragmatičnog rodoljublja i utilitarnih poriva kojima ovo delo obiluje.

U prilog prethodnoj ideji ide i činjenica da Šekspir nudi alternativu nestalnom kralju Džonu, simbolično, kroz lik postojanog i lojalnog Kopilana, o kome će kasnije biti više reči. Za sada treba napomenuti da komad završava njegovim inspirativnim patriotskim govorom, koji je u potpunoj suprotnosti sa nepatriotskim spletkama, manipulacijama i licemerjem kralja, aristokratije i crkve, koje je Šekspir tako maestralno opisao. Vrhunac paradoksa predstavlja činjenica da taj rodoljubivi poklič dolazi od strane Kopilana, kome je Šekspir namenio kompleksnu ulogu satiričnog komentatora, koji, kao i u slučaju anonimnog dramskog izvora koji je inspirativno poslužio Šekspiru u stvaranju ovog neistorijskog lika, na kraju drame prerasta u protagonistu iz herojske romanse koji se uzdiže iznad svog rustičnog okrilja, postajući plemenit i častan patriota.

Na samom početku drame, Kopilan pripada tradiciji tzv. „poročnih” likova iz srednjovekovnih moraliteta, kome takođe pripadaju i Ričard III, Falstaf, Merkucio. Zahvaljujući komičnoj energiji i kolokvijalnoj vitalnosti svog jezika, Kopilan postepeno postaje pravi junak ove drame, jedini lik kome je Šekspir namenio monologe, čak tri u ovom komadu. U svom patriotskom govoru, Kopilan kaže:

Engleska nikad nije ležala,
I neće, pod nogom oholog osvajača,
Sem ako pomogne da bude ranjena.
Sad, kad joj se njeni lordovi vratiše,
Tri strane sveta mogu oružane
Doći – mi ćemo ih poraziti sve;
I ništa nas više ojadilo ne bi,
Kad Engleska samo bude verna sebi. (V, vii, 112-118)

Jaz između realnosti i privida, teorije i prakse, onoga što se propoveda i onoga što zapravo jeste, najuočljivija je karakteristika ovog formalno savršenog govora. Kopilan naročito naglašava aristokratsku lojalnost svojoj domovini i odlučnost da se njena sloboda brani do poslednje kapi krvi, što čitaocu zvuči prilično neuverljivo nakon uvida u

nestalnost, neprincipijelnost i nedoslednost engleskih lordova zainteresovanih pre svega za ličnu materijalnu dobrobit (čak iako sledi iz izdaje kralja i domovine), nego za odbranu patriotski uzvišenih ciljeva.

5.2. NEUGLAĐENA, NEPREFINJENA, SIROVA ISTINA: „TO GOLICAVO / KORISTOLJUBLJE JE PODSTREKAČ SVETA”

Čini se da u svetu Šekspirovog *Kralja Džona* ne važe Kantovi moralni zakoni, „zvezdano nebo iznad nas i moralni zakon u nama” (Kant, 2002), već čisti politički haos i beznađe. Ova ideja postaje očigledna na samom početku drame, u drugom činu, u kome se kraljevi zaraćenih država, Engleske i Francuske, sukobljavaju ispred francuskog grada Anžera. Međusobne identične uvrede, kao i ista repetitivna politička retorika kojom se kraljevi obraćaju građanima Anžera zahtevajući njihovu vernost i poslušnost, zapravo pokazuju koliko su njihove ideje isprazne, beznačajne i besmislene. Kako se građani Anžera tvrdoglavo drže svoje odluke da se ne predaju ni jednoj ni drugoj vojsci, sledi komentar glavnog kritičara društva u drami, Kopilana, koji, uz primesu crnog humora, obrazlaže ironičnu ideju da se dvojica kraljeva udruže i očitaju lekciju neposlušnim građanima. Iako ni sam Kopilan ovu svoju ideju ne shvata ozbiljno, iznenađuje potvrđan odgovor engleskog kralja, kao i srčana pohvala za takvu genijalnu domišljatost. Spas iz neugodne situacije dolazi od predstavnika jednog od građana Anžera, koji predlaže politički koristan brak između Blanke, Džonove sestričine, i samog francuskog dofen Luja, uz značajnu nadoknadu koju bi Engleska darovala Francuskoj kao miraz, te bi se, na taj način, ovim ugovorom regulisalo buduće političko savezništvo i prijateljstvo između zaraćenih strana.

Blanka, koju tretiraju kao obično prazno parče papira, kao što joj to i ime sugeriše (na engleskom jeziku pridev „blank” znači prazan), poslušno prihvata svoju pasivnu ulogu u patrijarhalnom svetu političkih manipulacija i ističe da je ovo pitanje van njene kontrole, te će uraditi ono što joj patrijarhalni autoriteti narede, poput naivne i neiskvarene Ofelije u Šekspirovoj tragediji *Hamlet*. Budući da kralj Džon obećava da će uz Blanku ići i veliki miraz, francuski dofen Luj politički ispraznu retoriku zamenjuje isto tako ispraznom ljubavnom retorikom u stilu Petrarkinog ljubavnika, te veliča Blankinu lepotu i smernost, karakteristike koje do tada nije ni primećivao. Poput Porcije iz *Mletačkog trgovca*, Blanka postaje „zlatno runo”, kome se budući muž divi zbog miraza,

lepote i vrlina koje poseduje, pri čemu u prvi plan izbija važnost nepromenljivosti redosleda stavki koje se navode i veličaju.

Za razliku od sofisticiranog trubadurskog, ali nadasve ispraznog i neiskrenog, jezika ljubavnog udvaranja, Šekspir, kroz lik Kopilana, ističe prednosti njegovog kolokvijalnog, gotovo sirovog jezika. Iako neuglađen i neprefinjen, Kopilan ispravno uočava razlike između privida i stvarnosti, onoga što se javno proklamuje i onoga što se zapravo dešava, te u ovoj drami ima funkciju da iskreno razotkrije prave motive ponašanja glavnih likova koji su pretenciozno skriveni kako kroz otmen jezik proračunate i iskalkulisane aristokratske ljubavi, tako i kroz neverljiv jezik političke diplomatije. Zaključak do koga Kopilan, Šekspirov glasnogovornik u *Kralju Džonu*, dolazi jeste da novo božanstvo kome se klanjaju obe zaraćene strane predstavlja koristoljublje, iako se ta činjenica vešto maskira pod velom uzvišenih patriotskih ciljeva vezanih za prosperitetnu budućnost nacije. U svom robustnom maniru, Kopilan iskreno i precizno opisuje naličje politički korektne, ali nadasve isprazne i koristoljubive retorike:

Lud svet! lud sporazum! ludi kraljevi!

Džon, da ne prizna Arturu celo pravo,

Jednog se dela odriče dragovoljno.

A Filipu, kome savest oklop skopča,

Koga milosrđe i pobožnost posla

Na bojište kao božjega ratnika,

Šapuće onaj isti prekršitelj

Odluka, taj lukavi đavo i posrednik

Što stalno razbija glavu vernosti,

Taj svakodnevni izdajnik zaveta

Što dobija od svih: kraljeva, prosjaka,

Staraca, mladića; što čak i devojci,

Koja nema drugo, oduzima ime

Devojke prevarom, to slatkoliko momče,

To golicavo koristoljublje što je

Podstrekač sveta.

Svet, što je po sebi dobro uravnotežen

Ide pravo svojim putem, dok ga ta
Korist, taj podli podstrekač, podbadač
To koristoljublje ne skrene od svake
Pravednosti, pravca, namere, toka, cilja,
Taj isti podstrekač, to koristoljublje,
Taj bludnik i ta reč što menja sve,
Zaslepi kolebljivog kralja Francuske,
Odvрати da pomoć da nezaštićenom,
Da nameravani časni rat povede,
I navede na sraman, podlo sklopljen mir. (II, i, 562- 587)

Kopilan postepeno postaje svestan nepisanih i amoralnih zakona koji važe u svetu u koji se on tek otisnuo sa svojom novostečenom titulom engleskog viteza Plantageneta. Naime, Kopilan se prvi put predstavlja publici kroz raspravu sa svojim polubratom Robertom. Robert je uplašen da deo svog legalnog imetka ne prepusti polubratu, čiji je otac navodno bio kralj Ričard I (Lavlje srce), odlazi kod kralja Džona da traži pravdu. Već u toj situaciji postaje očigledno da Kopilan nije zainteresovan za materijalnu dobit, on želi da vodi život ispunjen avanturama i da se dokaže kralju svojim delima, te mu kralj Džon simbolično dodeljuje titulu engleskog viteza.

U prvom delu Kopilanovog monologa o koristoljublju, on je samo satirični komentator moralno problematičnog društva i zadivljuje svojom iskrenošću. Upravo u ovom monologu najviše dolazi do izražaja sukob političke i lične sfere: lični, materijalni ciljevi se maskiraju u politički korektnu, patriotsku retoriku, ali se cela podvala efektno obelodanjuje kroz stavove čoveka koji jedini govori istinu u svetu laži. Vrhunac Šekspirove ironije predstavlja činjenica, kako je već naglašeno, da je najiskreniji čovek u Engleskoj Kopilan, čovek koji nema zakonska prava da ostvari beneficije u svetu ogrezlom u politički nemoral, ali svakako ima predispoziciju za uspeh zahvaljujući poreklu svog kraljevskog, doduše, nelegalnog, oca Ričarda. Zbog toga, Kopilan poslednjem delu monologa dodaje ličnu notu i odlučno najavljuje da ukoliko želi da postigne uspeh, mora da bude koristoljubiv poput svih ostalih:

Al' što ja ružim to koristoljublje?
Zato što me ono još nije mamilo,

A ne što ću moći da zatvorim ruku
Kad lepi anđeli htednu pomaziti mi dlan.
I tako, zbog još neoprobane ruke,
Ružim bogataše ko siromah prosjak.
I dok siromašan budem, ružiću,
Govoriću da nema greha sem bogatstva.
A kad bogat budem, vrlina će mi reći
Da je siromaštvo naš porok najveći.
Kad kraljevi krše veru radi ćara,
I ja hoću korist za svog gospodara. (2.1. 588-599)

Dakle, Kopilan verno opisuje svet moralne iskvarenosti i korupcije, postaje svestan da ukoliko želi da opstane u tom svetu mora da postane poput većine – tj. da se isključivo rukovodi ličnim interesima. Međutim, iako se verbalno odlučuje da i sam praktikuje utilitarnu životnu filozofiju, on, za razliku od svih ostalih likova u drami, ima jasno izraženu svest o moralnim vrednostima. Upravo ta svest, u kombinaciji sa iskrenošću, srčanošću i konačno, rodoljubljem, daje mu prednost nad ostalim dramskim likovima, te u drugom delu drame postaje njen glavni junak.

Kao što je već pomenuto, kraj feudalnom bezvlašću i samovolji vladara u Engleskoj usledio je donošenjem Magna Carte ili Velike povelje slobode iz 1215. godine, koja se u istorijskoj građi predstavlja okosnicom vladavine kralja Džona, jer po prvi put u engleskoj istoriji dolazi do propagiranja ideje da niko, pa čak ni kralj, ne može biti iznad zakona, što je koncept na koji su Englezi danas naročito ponosni i koji simbolično predstavlja početak modernog parlamentarnog sistema podele vlasti. Umesto na ovu važnu istorijsku činjenicu, Šekspir skreće pažnju na kolaps kraljevog autoriteta nakon prihvatanja autoriteta papinog izaslanika na početku V čina, kao i na ustaljene i veoma naglašene opise kraljevog fizičkog stanja zaraze, bolesti, groznice i, konačno, trovanja. Čini se da građanski bunt i strana invazija zapravo predstavljaju spoljašnu manifestaciju unutrašnjeg stanja kralja Džona, (pri čemu se jedna od kraljevih fizičkih i mentalnih posledica ovog bolesnog stanja uočava kroz grižu savesti zbog uklanjanja mladog sinovca Artura), kao što i politička situacija u zemlji poprima obeležja zarazne bolesti koja se rapidno širi, a nema joj leka:

Plemstvo me napusta, državi mi preti
Već pred kapijama dvora tuđa sila.
Da, u ovoj zemlji od mesa, u ovoj
Kraljevini, ovoj oblasti krvi, daha,
Vlada sad građanska buna, strašan rat
Savesti moje i smrti mog sinovca. (4.2.243-8)

Ovo je prvi put u drami da makijavelista Džon upotrebljava reč savest, što nas takođe navodi na izdaju osnovnih principa ljudskosti – poput Ričarda III, iako se od savesti uspešno skrivao celog života i svoja zlodela maskirao lažnom patriotskom retorikom, na kraju života postaje očigledan i nepremostiv jaz između političke i lične sfere jednog kralja, koji bi trebalo da posluži kao upozorenje svim budućim vladarima i ljudima od moći. Dakle, daleko od toga da je nekoherentna, ova drama samom strukturom haosa i beznađa ispunjava Šekspirovu viziju razotkrivanja nepravednog i moralno korumpiranog društvenog poretka i njegove potencijalne subverzije.

Još jedna potvrda da je anarhična vizija društvenog sistema Šekspiru bila tematski smisljena nalazi se u ličnoj transformaciji koju Kopilan doživljava – od satiričnog komentatora na početku drame, on postaje aktivni učesnik u državnoj političkoj sferi na samom kraju drame– iako suočen sa stanjem beznađa i destrukcije za koje je kralj Džon delimično, ako ne i u potpunosti, odgovoran, Kopilan pokazuje svoju patriotsku lojalnost bez ikakvog oklevanja. Tako, u V činu drame, Kopilan na sebe preuzima ulogu glavnog kraljevog savetnika i prijatelja, te ga prijateljski i kuraži:

Al' što ste klonuli? Što ste neveseli?
Budite veliki delom ko što ste bili i mišlju.
Ne dajte da svet vidi kako strah i tužno
Kolebanje vlada u kraljevskom oku. (V, i, 44-47)

Međutim, što više Kopilan bodri i ohrabruje kralja Džona, to moralno posrnuli monarh dublje pada u stanje potpune političke pasivnosti i bespomoćnosti, te na samom kraju drame dogovara sramni sporazum sa papinim izaslanikom, koji mu obećava da će zauzvrat raspustiti francusku vojsku. U poslednjoj sceni drame, Kopilan izražava patriotsku ideju bezrezervne podrške svom feudalnom gospodarstvu, poput Kenta u *Kralju Liru*, i ističe da je spreman da za njega žrtvuje i sopstveni život. Tako se Kopilan, među

prvima od do tada zavađenih engleskih feudalnih velmoža, zaklinje na vernu i poslušnu službu novom kralju, Džonovom sinu, princu Henriju, nakon smrti njegovog oca, starog kralja Džona.

Problematici aspekti ove drame, pre svega mnoštvo kontradikcija i anomalija, koje dolaze do izražaja u kontrastu između patriotskog sentimenta koji prevlađuje u poslednjoj sceni drame, s jedne strane, i nerodoljubivim, gotovo kukavičkim, stavom većeg dela engleskog plemstva u dotadašnjim događajima, s druge, bile su osnovne zamerke plejade književnih kritičara koji su zastupali mišljenje da je ovo jedan od neuspelih Šekspirovih komada. Međutim, mišljenja smo da sama vizija državnog bezvlašća, kao i ideja običnog čoveka koji se izdiže iznad korupcije, materijalne i duhovne, u koju su utonuli svi oko njega, a koja će u Šekspirovom stvaralaštvu kulminirati u liku mladog idealiste Hamleta, dovoljna za kritiku i subverziju jednog nepravednog društvenog poretka. Kopilan, na taj način, postaje Šekspirov glasnogovornik o neophodnosti humanističke ideje promene, koja, iako se na prvi pogled čini nemogućom i neizvodljivom, ipak može da se ostvari, ukoliko svako krene da transformiše svoju privatnu i ličnu sferu, jer će postepeno posledice ove promene postati vidljive i u javnoj i političkoj državnoj sferi.

5.3. DUHOVNA KORUMPIRANOST I ŽENSKA PASIVNOST: „POGREŠNU NAMERU/POPRAVLJAŠ NAJBOLJE KADA SE O NJU OGREŠIŠ”

Kopilan je jedini lik iz ove Šekspirove istorijske drame, koji, paradoksalno, vodi računa o ličnim duhovnim vrednostima, časti, poštenju, lojalnosti kruni, za razliku od zvaničnih institucija koje su ogrezle u nemoral i korupciju. Vrhunac korumpiranog sistema, ili onoga što je Bela Hamvaš nazvao „kvarenjem bitka” (Hamvaš, 1994: 45), ogleda se u nemoralnom i besprincipijelnom makijavelisti kardinalu Pandulfu, koji zapravo simbolično predstavlja moralno posrnule zvanične institucije katoličke crkve. U kolikoj meri su zvanične crkvene institucije ogrezle u nemoral i korupciju, pokazuje i razmena dijaloga između kralja Džona i Pandulfa, koja obiluje, na prvi pogled, zvučnim sofisticiranim i učtivim frazama; međutim, posle izvesnog vremena, postaje jasno da se oba govornika služe makijavelističkom retorikom moći, koja je najupečatljivija u govoru u kome se Pandulf obraća kralju Filipu, zahtevajući da se ogлуši o već sklopljen pakt sa Englezima, koji predstavlja remek delo kazuistike:

Pogrešnu nameru
Popravljajš najbolje kada se o nju ogrešiš.
Mada je to nevernost, ta nevernost
Upravljena je protiv nevernosti veće.
Greška leči grešku, a vatra hladi vatru
U vrelim venama opečenog tek.
Vera je ta što čini osnov zakletvama...
Dao si zakletvu i tim pružio jemstvo
Za nevernost prema tvojoj prvoj, većoj
Zakletvi; al ti vernost prvoj traži
Da budeš neveran drugoj, jer inače
Zaklinjanje bi bilo lakrdija...
Stog druga zakletva protiv prve znači

Pobunu u tebi protiv tebe samog;
I lepšu pobedu ne možeš dobiti
No oružanjem svog čvršćeg, boljeg ja
Protiv nerazumnih, grešnih iskušenja.
Molitve će naše pomoći tvoje bolje
Ja, ako ih primiš. Ako ne, onda znaj
Da će naše kletve pasti na tebe teško,
Da ih nećeš zbaciti, no da ćeš očajan
Umreti pod crnom težinom njihovom. (III, i, 189 - 216)

Pandulf svoju izrazitu makijavelističku retoriku moći pretvorno zasniva na važnosti svete misije koju treba da obavi, a religiozni termini na koje se poziva samo su fasada za bespogovornu poslušnost koju očekuje kako od francuskih, tako i od engleskih državnih predstavnika. Elizabetinska publika koja je dobro pamtila kako je par godina pre izvođenja ove istorijske drame papa Grgur XIII ekskomunicirao kraljicu Elizabetu I, pozivajući se na ideju da ona nije zakoniti monarh i pritom pokušavajući da protiv nje organizuje vojnu pobunu, a sve pod prividom važnosti božanske misije čiji je on ovozemaljski izvršitelj, sukob između kralja Džona i Pandulfa, a nadalje Pandulfovo bezobzirno insistiranje na konceptu bespogovorne poslušnosti rimokatoličkoj crkvi, kao i mnoštvo neduhovnih, ratobornih i osvetničkih pretnji francuskom i engleskom kralju, ukoliko se njegova volja ne ispoštuje, valjano je tumačila kao namernu Šekspirovu aluziju na događaje iz bliske feudalne prošlosti.

Državni vladari Engleske i Francuske su u prisustvu neumoljivog kardinala, koji ne pravi razliku između zloupotrebe sekularnih ili duhovnih metoda radi ostvarivanja ličnog cilja o ovozemaljskoj dominaciji, apsolutno politički obespravljeni i impotentni. Kardinal Pandulf je u potpunosti imun na bilo kakvo izražavanje osećanja i racionalno odbacuje efikasnost moralnih apsoluta poput istine ili savesti: istina je ono što sami želimo, ono što nam odgovara u određenom trenutku, ili kako ističe u svom jezuitskom stilu, „pogrešnu nameru / popravljaj samo kada se o nju ogrešiš.” (III, i, 189-190) Iako engleski kralj Džon iz bitke sa Francuzima trenutno izlazi kao pobednik, Pandulf znalački proriče njegov skori moralni i politički neuspeh, jer mora da se sukobi sa pretendentima na engleski presto (i da ukloni mladog sinovca Artura, kao što je već napomenuto), što će

zauzvrat uticati na slabljenje njegovog političkog uticaja (i neočekivano, pojavu savesti), koja će Francuzima uskoro, bez većeg napora, doneti sigurnu i konačnu pobjedu u sukobu sa Englezima.

Ovde treba uzeti u obzir još jedan aspekt Grinblatovog viđenja elizabetinske kulture, koncept tzv. društvene empatije. Grinblat smatra da Šekspirovo konstatno prebacivanje pažnje sa teksta na kontekst, sa pozicije likova na stav autora, razotkriva značajno uzajamno dejstvo između fikcije i istorije, pojedinca i kulture. Na primeru ovog Pandulfovog samooblikujućeg govora vidi se kako Šekspir vešto manipuliše religioznim pitanjima i verskim stavovima elizabetinske publike. Po Grinblatu, ovaj Pandulfov govor može da se protumači kao uspešna demonstracija značajnih simboličkih kulturnih činova, pri čemu se javno mnjenje u ovom slučaju otvoreno manipuliše od strane dominantnih, verskih institucija, budući da je Pandulf uvaženi eklezijasta. U analizi prethodne drame, *Ričarda III*, manipulacija elizabetinske publike vršena je od strane dominantnih državnih institucija i njenih najviših državnih predstavnika, samog kralja Ričarda III, koji je svojim harizmatičnim makijavelističkim stavovima, kao što je već napomenuto, od elizabetinske publike stvarao svoje voljne saučesnike.

Iz ovog razloga, smatra Grinblat, Šekspir postaje „vrhovni snabdevač empatijom, oblikovač narativnih verzija sopstva, majstor improvizacije” (Greenblatt, 1980: 253).⁹³ Maestralnost Šekspirove umetnosti, u Grinblatovoj analizi, odražava se njegovim „neograničenim talentom da se uđe u svest drugog, da se njegove najdublje strukture ličnosti spoznaju kao manipulativna fikcija, koja se ugrađuje u sopstvenu narativnu formu” (Greenblatt, 1980: 252).⁹⁴ Pored opisivanja maestralnosti majstora improvizacije kako u samoj drami, tako i u realnosti (poput ovde pomenutog Pandulfa, Ričarda III, kasnije ćemo navesti primer princa Hala, pa i samog autora istorijskih drama, Šekspira), Grinblat objašnjava zašto Kopilan, Tirel i bezimene ubice, Falstaf i drugi renesansni kreativni pojedinci poput Mora, Vajata, Spensera, Marloa, ne uspevaju da se identifikuju i oblikuju nezavisno od zvaničnih institucija. Grinblat smatra da oni zapravo pokušavaju da sebe uzaludno oblikuju kako u pozorištu, tako i u ostalim društvenim i verskim

⁹³ “remains throughout his career the supreme purveyor of ‘empathy,’ the fashioner of narrative selves, the master improviser” (Greenblatt, 1980: 253).

⁹⁴ “limitless talent for entering into the consciousness of another, perceiving its deepest structures as a manipulable fiction, reinscribing it into his own narrative form”(Greenblatt, 1980: 252).

institucijama. Zbog toga na kraju dolaze do zaključka da je nova autentična priroda ili sopstvo tragično određena i zarobljena u kontekstualnim okvirima, te zauzvrat postaju žrtve sopstvenih institucionalnih struktura (Greenblatt, 1980: 123-27).

Identitet samooblikovanja, po Grinblatu, uvek se zasniva na sopstvenoj dramatičnoj subverziji ili tragičnom gubitku uočljivom kako u tekstu drame, tako i u opštem kulturnom kontekstu. Problematičan proces samooblikovanja koji se stvara jukstapozicijom renesansnih književnih dela, kao i njene (ne)književne stvarnosti, dokazuje se obostranom uticajnom vezom između teksta i konteksta. Zapravo, tekst ne predstavlja samo pasivnu reprezentaciju kulturne realnosti, već sam na nju utiče i stvara je. Na taj način, tradicionalne granice između teksta i konteksta nestaju po Grinblatovoj viziji samooblikovanja u renesansni.

Međutim, problematični aspekt Grinblatovog značajnog istraživanja relokacije koncepta sopstva u književnim i kulturnim tvorevinama predstavlja njegovo verovanje u svemoćnu Fukoovu dominaciju moći.⁹⁵ Naglašavajući Pandulfov, Ričardovu i Šekspirovu manipulaciju i kolonizaciju Drugog, Grinblat smatra da je dominantna struktura moći nesalomiva i neuništiva. U prilog ovoj ideji ide i činjenica da Šekspirova vizija subverzije jednog nepravednog poretka u istorijskoj drami *Kralj Džon*, ne dolazi ni od strane žena; naprotiv, ženski likovi samo potvrđuju i naglašavaju sistem monarhijski „legalne” korupcije.

Zorica Bečanović Nikolić u studiji *Šekspir iza ogledala* ističe da su Šekspirove istorijske drame zaokupljene temama srednjovekovnih shvatanja monarhije, s jedne strane, i makijavelističkih političkih strategija modernog doba, s druge, i kao takve doprinele su formiranju episteme modernog doba u Engleskoj. S tim u vezi, razvoj Engleske u nacionalnom i trgovačkom smislu podrazumevao je određene promene u prirodi monarhije, kao i prirodi ličnog statusa, porodičnog života, rodne podele dužnosti, ideologije rodnih odnosa, kao i odnosa privatne i javne sfere života. Ove promene su za rezultat imale trajne društvene i kulturne implikacije, od kojih se jedna odnosi na shvatanje konstrukta pola, koji se menjao u skladu sa ekonomskim, političkim i kulturnim promenama u razvoju modernog engleskog društva:

⁹⁵ Za diskusiju o Fukou, vidi str. 44 i 45.

...za razliku od gotovo profeminističkih komedija, istorijske drame daju sasvim drugačiju sliku polova i njihovog položaja. Žene su u njima antagonistkinje i pratilje, saputnice, supruge, kraljice i prostitutke, veštice i svetice, ali je uloga protagoniste uvek rezervisana za muškarca. Prelaz iz komedije u istorijsku dramu podrazumeva i kretanje naviše, kada je reč o društvenoj hijerarhiji, ka aristokratskom svetu u kojem se patrijarhalna dominacija podrazumeva, baš kao i marginalizovanje ženskih likova. Dok je ideal komedije građanska porodica koja proizilazi iz ljubavi dvoje mladih, brak je u istorijskim dramama u funkciji političkih i ekonomskih interesa moćnih porodica (Bečanović Nikolić, 2007: 374).

U drami *Kralj Džon* reč je „o slabim kraljevima, ženama ratnicama i direktnom napadu na dinastički autoritet” (Bečanović Nikolić, 2007: 372). Elinora preuzima muške prerogative, aktivna je i na bojnopolju koje predstavlja privilegovanu mušku sferu i samim tim, problematično mesto za jednu ženu. Istorija Elinoru beleži kao suprugu najpre francuskog kralja Luja VII (od 1137. do 1151. godine), od koga je razvedena zbog neverstva, a potom engleskog kralja Henrija II (od 1152. do 1204. godine), majci kralja Ričarda Lavljeg Srca i kralja Džona. Poznata je po tome što je potpirivala i podržavala pobunu svojih sinova protiv njihovog oca, kralja Henrija II, zbog čega je najpre bila uhapšena, a kasnije, sa dolaskom Ričarda na presto, oslobođena. Dok je Ričard bio u krstaškim ratovima, štitila je njegove interese od njegovog brata princa Džona. Nakon toga je pomirila sinove i posle Ričardove smrti, za vreme vladavine kralja Džona, u kojoj je i vidimo u ovoj drami, imala je veliki politički uticaj. Takođe je štitila interese kralja Džona, na račun svog unuka Artura, sina njenog srednjeg, u istoriji najmanje poznatog, sina Džefrija (v. Bečanović Nikolić, 2007: 384).

Osim Elinore, udovice i majke, ratnice koja epitomizuje makijavelistički tip vladaoca, Šekspir uvodi još dva ženska lika: Konstancu i Blanku. Sinovi i jedne i druge žene polažu pravo na engleski presto, i svaka podriiva status i argumente one druge. Konstanca, udovica Elinorinog srednjeg sina Džefrija, majka mladog Artura, naizmenično besni i žali. Blanka, sestričina kralja Džona, predstavlja bespomoćnu žrtvu političkih interesa Engleske i Francuske. Šekspir obe žene vidi kao žrtve dominantnog

patrijarhalnog sistema vrednosti, ni jednu od njih nije moguće utešiti, a da ne učini nažao onoj drugoj.

Za razliku od kodeksa ponašanja dobro uređenog patrijarhalnog društva u kome žene imaju ulogu poslušnih, nečujnih i snishodljivih objekata bez ikakvih prava i slobodne volje, u Šekspirovoj istorijskoj drami *Kralj Džon* na scenu stupaju udovice i majke, koje, imajući u vidu da očevi i muževi nisu živi, preuzimaju na sebe uloge patrijarhalnih muškaraca, same raspravljaju o legitimnosti prava svojih sinova, i na taj način internalizuju patrijarhalni identitet. Štaviše, bez ikakvog oklevanja i griže savesti prihvataju patrijarhalni kodeks ponašanja: optužuju jedna drugu za preljubu, a sinove predstavljaju kao potencijalne kopilane. Elinora dovodi u pitanje Konstancinu vernost i Arturovu legitimnost. Sasvim paradoksalno, radi odbrane prava svoga sina na presto, Konstanca optužuje svoju svekrvu za nevestvo, što za sobom povlači mogućnost i da je njen pokojni muž mogao biti kopilan, čime se podriva legitimnost njenog potraživanja Arturovog prava. „Feminino je u ovoj drami ratoborno, aktivno u sferi politike i moći” (Bečanović Nikolić, 2007: 385), što je uočljivo u sledećoj razmeni dijaloga između Elinore i Konstance već u II činu ove drame:

Elinora: Stidi se majke; jadni dečko, plače.

Konstanca: Stid tebe, pa stidi li se on nje ili ne!

Babine nepravde, a ne majčin sram,

Mame mu iz oka taj biser, što dirljiv

I za nebo, ono uzima ko danak.

Da, te kristalne đinđuve nebo prima,

Da mu čuva prava, a da kazni tebe.

Elinora: Klevetnice strašna i zemlje i neba!

Konstanca: Ti vređaš grozno i nebo i zemlju!

Ja klevetnica! A ti i tvoj sin

Prisvojili ste zemlje, presto, prava

Tog jasnog dečka. Ovo je sin tvoga

Najstarijeg sina, nesrećan zbog tebe.

Jadno dete tvoje grehove ispašta;

Propisi Zakona pogađaju njega

Jer je jedino za jedno pokoljenje
Udaljen od tvoje grešne utrobe.
Kazaću još ovo:
Da se on zlopati ne samo za njen greh,
Već da su i njen greh i ona mora
Za njenog unuka što zbog nje ispašta
I trpi kaznu što ona zaslužuje.
Njen greh je zlo za njega, njezina
Sadašnja nedela njegovu su šteta.
Zbog nje ga Bog kazni, kuga je satrla!

Elinora: Bezočna svađalice! postoji poslednja
Volja koja ništi prava sina tvog.

Konstanca: Da, ko sumnja u to? Volja! volja zla!

Volja žene, volja zlobne babe da! (II, i, 256- 285)⁹⁶

Međutim, postoji i neratoborni izuzetak među ženskim likovima: Blanka, Džonova sestričina i nevesta francuskog prestolonaslednika, poštuje svoju ulogu medijuma razmene između muškaraca, da bi preko braka koji su dogovorili kralj Džon i

⁹⁶ Još jedna ilustracija dominacije ženskog principa u muškoj sferi, sferi politike i moći, može se uočiti u već pomenutoj drami Šekspirovog najvećeg dramskog renesansnog rivala Kristofera Marloa, *Tamerlan Veliki*. U sceni koja umnogome podseća na ovu citiranu iz Šekspirovog *Kralja Džona*, Zenokrata, Tamerlanova kraljica, i Zabina, Bajazitova carica, poput ratnika na bojnopolju, ratuju razmenjujući verbalne uvrede, koje zapravo oličavaju vojnički sukob koji se odigrava van scene. Ove žene su veoma slične lutkama trbuhozboraca, jer se u njihovim međusobnim uvredama zapaža upečatljiv eho njihovih muških gospodara:

Zabina: Ti naložnice prosta, zar baš moraš
Uz mene, moćnog Turčina caricu?

Zenokrata: Prezira vredna Turkinjo nečasna,
Zar naložnica ja, što verena sam
Za velikog i moćnog Tamerlana?

Zabina: Za velikoga tatarskog lopova!

Zenokrata: Te suviše ćeš pozaliti reči,
Kad veliki tvoj pašovođa s tobom
Klečeći njega moliće za milost
I preklinjati mene da vas branim! (III, iii, 166-75)

Konflikt između Zenokrate i Zabine odražava sukob njihovih muževa, poput konflikta između Elinore i Konstance u Šekspirovom *Kralju Džonu*, koji odražava sukob dve zaraćene političke frakcije u nemilosrdnoj borbi za polaganjem prava na englesku krunu. Ova gruba razmena uvreda i pretnji, u Marloovom, kao i u Šekspirovom slučaju, ne predstavlja indikaciju umetničke omaške autora, već njihovo shvatanje da su žene u potpunosti indoktrinirane od strane destruktivnih patrijarhalnih autoriteta.

francuski kralj sklopili prividni mir. Iako pasivna u sferi politike i moći, Blanka zapravo svojom poslušnošću daje važnost makijavelistički nastrojenom patrijarhalnom sistemu moći i svojim primerom ne samo što ga ne podriava, već ga dodatno ojačava, pritom perfektno ilustrujući već pominjanu Grinblatovu tezu o nemogućnosti bilo kakve subverzivne pobune protiv dominantnog društvenog poretka: određena institucija oblikuje ponašanje pojedinca, a njegova subjektivnost se konstruiše u skladu sa kulturnim kodovima koji nas istovremeno ograničavaju i kontrolišu (Grinblat, 1980: 3-5).

Ova Grinblatova ideja može se u potpunosti primeniti na dramu *Kralj Džon*. Identitet ovog Šekspirovog vladara svakako oblikuju odnosi u porodici, pre svega mukotrpan proces očuvanja vlasti i činjenica da mora da se nasilno reši sinovca, legalnog rivala u borbi za engleski presto; zatim odnosi sa aristokratijom, koja pokušava da ograniči moć i samovolju vladara; potom odnos sa rimokatoličkom crkvom, koja u svojoj igri moći ne priznaje svetovne, već samo duhovne vladare, itd.

Budući da su žene izdale svoj ženski princip u ovoj drami, ne začuđuje činjenica da je Šekspir za svoga glasnogovornika izabrao rodoljubivog i nadasve časnog Kopilana da uverljivo pokaže pravo stanje političkog bezizlaza i moralne korupcije. Jedini iskonski nekorumpirani lik u drami je mladi Artur, koga takođe možemo porediti sa likom Ofelije u *Hamletu*, ali on i ne dobija šansu da unese bilo kakvu pozitivnu promenu, jer postaje žrtva spletke svog kraljevskog rođaka, s jedne, i majčine nepopustljivosti u borbi za engleski presto, s druge strane. Sasvim simbolično, mladi Artur predstavlja odbačenu i zaboravljenu savest političara makijavelista, koja se, nakon eliminacije, ipak delimično manifestuje kroz motiv pokajanja kralja Džona, čiju autentičnost publika i čitaoci s pravom dovode u pitanje, nakon svih Šekspirovih prikaza i opisa nedoslednosti njegove vladavine.

U dramu *Kralj Džon*, Šekspir insistira na činjenici da je Kopilan jedini lik sa određenom dozom moći i autoriteta koji poseduje osnovne elemente ljudskosti, dakle, lik koji je isuviše udaljen od kulturne i aristokratske elite; međutim, u svetu moralnog beznađa, on u jednom trenutku ističe mišljenje da nema drugih životnih alternativa osim da se prihvate stavovi korumpirane većine, te nam se na prvi pogled čini da nema hamletovsku dilemu da li da izda ili ostane veran principima ljudskosti. Dalji tok dramske

radnje ipak pokazuje da Kopilan odustaje od ovih nemoralnih stavova, te postaje Šekspirov glasnogovornik u sferi humanosti, principijelnosti, morala. Dakle, na Kopilanovom primeru, Šekspir mudro sprovodi svoju ličnu subverziju elizabetanskog društva kroz oslikavanje ideje da se osnovni prioriteti vladavine moraju brzo menjati, jer je neizostavno potrebno da neko da uloži protest i da pruži otpor ovom čak neprirodnom državnom uređenju.

6. RIČARD II: „BISER TAJ, SREBRNIM MOREM UOKVIREN.../TO BLAGOSLOVENO MESTO/TA ZEMLJA, DRŽAVA ENGLESKA”

6.1. DVA TELA KRALJA: „KAO I VI, ŽIVIM OD HLEBA, OSEĆAM GLAD I ŽEĐ/ ZNAM ZA TUGU, TRAŽIM SEBI PRIJATELJE”

Na početku svoje druge istorijske tetralogije, Šekspir se zapravo vraća na sam početak istorijskih događaja koji kasnije dovode do građanskog Rata dveju ruža, vladarske tiranije Ričarda III i dolaska na tron Henrija VII, osnivača dinastije Tjudor. Neki književni kritičari su bili mišljenja da druga tetralogija otkriva donekle sofisticiraniji i konvencionalniji Šekspirov stav prema državnoj politici:

Dok se prva tetralogija uglavnom bavila lošim, razdorom u vlasti, bratoubilačkim neslogama barona, trijumfom nereda, druga grupa drama se usredsređuje na pozitivne vrednosti, ispituje prirodu dobre vladavine i kvalitete koji se nalaze u dobrom vladaru: razboritost, lidersku sposobnost, razumevanje i uvažavanje javnog mnjenja, sposobnost razlučivanja između dobrog i lošeg savetovanja, davanje prioriteta javnom dobru nad ličnim užitkom (Bullough, 1962: 50).⁹⁷

Iako je pomenuti stav donekle primenljiv na Šekspirove komade iz druge istorijske tetralogije, ipak treba napomenuti da su ove drame, ideološki posmatrano, mnogo komplikovanije od ovog jednostranog prikaza karakteristika plemenitog vladara i dobrog državnog uređenja.

Ričard II, istorijska drama kojom započinje Šekspirova druga tetralogija, izuzetno je kompleksna. Tiliard smatra da ovaj komad predstavlja vernu ilustraciju konzervativne

⁹⁷ "Whereas the first tetralogy was mainly concerned with negatives, the evils of dissension, the fratricidal strife of barons, disorder triumphant, the second group is concerned with positive values, the nature of good government, the qualities needed by a strong and wise ruler: prudence, leadership, consideration for popular feeling, ability to choose rightly between good and bad counsel, to put the public weal before private pleasures" (Bullough, 1962: 50).

doktrine o „svetosti monarhije“ i „grozotama pobune“ (Tillyard 1964: 67)⁹⁸ protiv glorifikovanog tjudorskog mita o božanskim karakteristikama uređene države i društva. Ova Šekspirova drama se ne zasniva na usamljenom izuzetku nepopularne političke prakse svrgavanja s vlasti i pogubljenja vladara u engleskoj istoriji, što je Tillyard, zagovornik ispravnosti i neophodnosti svetovne i božanske vladalačke komponentne monarhije Tjudor, uočio i oštro kritikovao u uticajnoj studiji posvećenoj Šekspirovim istorijskim dramama. Sam Šekspir je ranije uočio postojanje ovog političkog obrasca, kome se retko pribegavalo, ali se ipak praktikovao, te je smatrao da ga treba problematizovati i razmotriti u posebnoj dramskoj celini, *Ričardu II*.

Istorijska drama Kristofera Marloa, *Edvard II*, tematski je inspirisala Šekspira prilikom nastajanja *Ričarda II*. Obe drame govore o neodgovornim i popustljivim kraljevima, koji ignorišu i preziru mudre savete svojih lojalnih podanika i okreću se svojim nerazboritim miljenicima, a kao rezultat ovakve nerazumne politike u upravljanju državom dolazi do svrgavanja vladara s vlasti i, konačno, njegovog političkog uklanjanja. Koncept dostojanstva vladara tokom pogubljenja predstavlja zajednički element u ovim istorijskim dramama Marloa i Šekspira: Edvard II i Ričard II ne osvajaju simpatije većine podanika iskazivanjem vladarske političke nadmoći na engleskom tronu, već tek na pogubilištu, svojim herojskim držanjem (v. Bullough, 1962: 55).⁹⁹

Za razliku od Marloovog *Edvarda II*, *Ričard II* obiluje aluzijama na koncept svetosti kraljeva. Iako zaista postoje identične strukturalne paralele između dva komada (naročito u oslikavanju političkog kraha Ričarda i istovremenog Bolinbrukovog jačanja pozicije moći u *Ričardu II*, kao i identične situacije vladarske neažurnosti Edvarda II i Mortimerovog dolaska na vlast u *Edvardu II*), drama Kristofera Marloa, po rečima Irvina Ribnera, ne poseduje „ceremonijalnu veličanstvenost jezika i vizuelnu raskoš

⁹⁸ "the sanctity of monarchy and the enormity of rebellion" (Tillyard, 1964: 67).

⁹⁹ Edvard II (1284-1327), svoju nepopularnost među engleskim velmožama i narodom prvenstveno duguje luksuznom načinu života, dovođenju na dvor svojih miljenika, čiji je uticaj na vlast bio izuzetno dominantan i naročito izražen u praksi nepoštovanja hereditarnog principa od strane kralja. Kraljeva posvećenost pokroviteljstvu nad ljubimcima i nepridržavanje onovremenih predodžbi o ponašanju monarha dovela je do novih nezadovoljstava, te je Edvardova supruga Izabela, kći Filipa IV Francuskog, sa svojim ljubavnikom Mortimerom zarobila kralja, svrgnula ga u korist sina Edvarda i naredila kraljevo pogubljenje. Edvard II je usmrćen užarenim žaračem stavljenim kroz metalnu cev u debelo crevo, što je bio način usmrćivanja koji iza sebe nije ostavljao dokaze i delovao je kao prirodna smrt, a verovatno je predstavljao kraljičinu osvetu zbog muževljevih homoseksualnih sklonosti. Otuda ne začuđuje činjenica da je Izabela, zbog svoje okrutnosti prema Edvardu II, u narodu bila poznata po nadimku „francuska vučica“ (v. Lopičić, 2005: 91-92).

Šekspirovog komada, kao ni jednu jedinu referencu na doktrinu božanskog prava vladara" (Ribner, 2005: 129).¹⁰⁰

Svet Šekspirovog *Ričarda II* je izrazito konvencionalan, to je svet u kome se patriotske zakletve, državna jemstva i porodične veze tradicionalno poštuju, što postaje očigledno na samom početku drame kada stari Džon od Gonta predstavlja svog sina kralju Ričardu, kao njegovog „dobrog podanika" (I, i, 10), te ističe sinovljevo uvažavanje i bespogovorno priklanjanje patrijarhalnim autoritetima oca i kralja. S druge strane, Marloov *Edvard II* započinje opisom makijaveliste Gavestona, prezrenog skorojevića i odbačenog društvenog parazita, koji u svom uvodnom govoru ističe nezaslužene beneficije koje mu sleduju samo zato što je trenutno kraljev miljenik. U Marloovom komadu, za razliku od Šekspirovog, niko, pa ni sam kralj Edvard II, ne pokazuje tradicionalno poštovanje i uvažavanje koncepta monarhije i njenih državnih institucija.

Razlika između ova dva komada najuočljivija je u čuvenim stihovima koje izgovara Džon od Gonta, u kojoj on Englesku naziva „blagoslovenim mestom" (II, i, 44), koja se iz generacije u generaciju ponosi uzvišenim kraljevima i viteškim plemićima, čuvenim po svojoj hrišćanskoj službi širom Evrope, te donekle i anticipira kasnije poređenje majčinske Engleske sa dobro uređenom baštom:

Biser taj, srebrnim morem uokviren,
Što mu služi kao zid ili odrambeni
Jarak oko doma protiv zlobe svih
Zemalja manje srećnih; to blagosloveno
Mesto, ta zemlja, država, Engleska,
Dadilja, utroba kraljeva uzvišenih,
Strašnih zbog svog soja, slavni zbog svog roda,
Čuvenih s podviga i hrišćanske službe
Pravoga viteštva i van zavičaja... (II, i, 40-48)¹⁰¹

Džon od Gonta nije jedini zagovornik poštovanja monarhijskog uređenja i dugovekovne tradicije u *Ričardu II*. Veličanje ideološkog koncepta božanskog prava i svetosti monarhijske baštine nedvosmisleno se uočava u rečima episkopa Karlajla, koji je

¹⁰⁰ "ceremonial stateliness in language and visual pageantry of Shakespeare's play, and not a single reference to the doctrine of Divine Right" (Ribner, 2005: 129).

¹⁰¹ Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963

užasnut idejom da uzurpator Bolinbruk, iako politički mnogo sposobniji i ažurniji od samog kralja Ričarda II, postane novi engleski monarh:

Gde to podanik sudi kralju svom?

A ko ovde nije Ričardov podanik?...

Pa zar da simbol božjeg veličanstva,

Njegov borac, predstavnik, zastupnik,

Miropomazan, krunisan, na prestolu, bude

Suđen u odsustvu od svog podanika? (IV, i, 113-14, 116-119)

Međutim, koliko god Karlajlov elokventan govor zvučao besprekorno, neosporno i nepobitno iz perspektive lojalnih kraljevih podanika koji zagovaraju božanski identitet monarha, odsečno negativan odgovor nadmoćnih pobunjenika Bolinbruka i Nortamberlanda ukazuje na činjenicu da oni pripadaju novoj viziji političara, koje motivišu potpuno drugačije vrednosti. Bez ikakvog daljeg promišljanja o nekorektnosti svojih političkih odluka, pragmatični političari makijavelisti željni vlasti vrlo ekspeditivno hapse kralja Ričarda II i onda svu svoju pažnju usmeravaju na učvršćivanje svojih političkih pozicija. Ričard, bez svoje počasne titule, od tada postaje obična javna figura kojom Bolinbruk manipuliše, kako bi stišao rodoljubive pobunjeničke porive monarhista i umanjio njihove izgleda za pružanjem otpora političkom činu vojnog prevrata.

Imajući u vidu dve suprostavljene opcije u drami, koje su prezentovane kroz gotovo zdravorazumsku i nedvosmislenu potvrdu ispravnosti stavova i sa jedne i sa druge strane, Filis Rakin smatra da se interpretaciji *Ričarda II* može pristupiti iz dva ugla: iz perspektive božjeg providenja, koju ovde zastupa i argumentuje episkop Karlajl govoreći o postojanosti vere i odanosti monarhu, naročito u problematičnim društveno-političkim okolnostima kakve su opisane u drami, i iz makijavelističke perspektive istorijske kauzalnosti, koju ovde svojim ciničnim uverenjem da politički moćnici imaju pravo da krše postojeća i stvaraju sopstvena društvena pravila predstavljaju Bolinbruk i Nortamberland (Rackin, 1991: 46).

Ričard II je još jedan dramski komad koji prvenstveno govori o svrgavanju jednog kralja sa vlasti i njegovom pogubljenju, o ideji da monarsi nisu obični ljudi, već poseduju božanska svojstva, o iskušenjima i odgovornostima političke moći i vlasti,

poput Šekspirovih velikih tragedija, *Makbeta* i *Kralja Lira*. Kao u slučaju Makbetovog ubistva Dankana, istorijska drama *Ričard II* počiva na pretpostavci da je ubistvo kralja monstruozan i neprirodan čin, koji za sobom nosi negativne posledice po celu englesku naciju. Makbetov zločin je utoliko veći jer je stari kralj Dankan poštovan u narodu zbog svoje blagosti, velikodušnosti i poštenja, za razliku od Ričarda II, koji kod Šekspira postaje oličenje političke nesposobnosti i nepravičnosti, jer zloupotrebljava svoju političku moć i uticaj kako bi Bolinbrodu oduzeo nasledstvo koje mu, po zakonu, pripada. U plejadi Šekspirovih neažurnih i neefikasnih vladara posebno mesto zauzima kralj Lir, veliki duhovni usamljenik, najpre sopstvenom krivicom, jer ne želi da razume i sasluša ljude oko sebe, a onda zato što ga lični tragični izbor dovodi u stanje ludila, pri čemu, sasvim simbolično, po prvi put u svom životu, počinje jasno da uviđa istinu o sebi i korumpiranom svetu koji je stvorio.

Istoričar Kantorovic, u studiji *Dva tela kralja* (1957), čiji se naslov zapravo odnosi na formalna pravna akta koje su tudorski pravници primenjivali, govori o konceptu božanske moći vladara koja se crpe iz njenih svetovnih izvora. Ova akta su podrazumevala činjenicu da kralj poseduje dva tela: prirodno telo, koje je smrtno i prolazno, i političko telo, koje sadrži njegovo titularno kraljevsko i državno dostojanstvo, te je besmrtno i vanvremensko. Kada prirodno telo postepeno fizički nestane, tvrdi Kantorovic, „dolazi do odvajanja između dva tela, pri čemu se političko telo razdvaja od svoje prirodne verzije: Kralj je mrtav, neka živi Kralj" (Kantorowicz, 1957: 7, 13).¹⁰² Iz ove perspektive, sličnost između koncepta besmrtnog političkog tela kralja i tela Hristovog, istaknutog pojedinca koji se dobrovoljno žrtvovao kako bi iskupio grehe celog ljudskog roda i time mu zagarantovao sveopštu dobrobit, sama se nameće: u domenu sekularne politike, titula kralja simbolično ilustruje dobročinitelja koji je spreman na ličnu žrtvu, poput Hristove u duhovnom domenu, zarad ostvarivanja nacionalne blagodeti. Stoga, fizička smrt kraljevog prirodnog tela, kao i Hristova smrt na raspeću, ne treba da se oplakuje, već da se slavi, jer ne predstavlja okončanje, nego, simboličan, novi početak na putu budućeg nacionalnog prosperiteta.

¹⁰² "there is a separation of the two bodies, by which the body politic is transferred and conveyed...from one body natural to another: the King is dead, long live the King" (Kantorowicz, 1957: 7, 13).

Kantorovicev koncept dva tela kralja dobro ilustruje glavnu temu ove teze: sukob između lične i političke sfere vladara, s tim što se iz ove perspektive ličnoj sferi ne pridaje veliki značaj, dok politička sfera po njegovoj definiciji dobija vanvremenske karakteristike. Po Kantorovicu, fizička smrt jednog vladara (smrt njegovog „prirodnog tela“), zapravo ne predstavlja krah monarhističke vladavine, već samo njen nastavak kroz fizičku figuru kraljevog naslednika, jer se koncept besmrtnog „političkog tela“ kralja neprestano prenosi s jednog na drugog vladara.

Međutim, imajući u vidu obrazloženje ovog koncepta, treba takođe istaći činjenicu da je pravno utemeljenje koncepta kraljeva dva tela primenljivo ne samo na ideju veličanja institucije monarhije, već i na opravdavanje ideje pružanja opozicije kralju, a kako je tok engleske istorije pokazao, tokom četrdesetih godina XVII veka, čak i na podizanje vojne pobune protiv monarha, čije je opravdanje, paradoksalno predstavljala činjenica da se oružani puč istovremeno sprovodi u njegovo lično ime. Engleski Parlament je 1642. godine doneo akt u kome je odluka da se svrgne tadašnji kralj, Čarls I Stjuart, obrazložena kao čin „koji na sebi nosi kraljev pečat, iako se Njegovo Kraljevsko Visočanstvo...lično suprostavljaja toj odluci ili teži da je ukine“ (Kantorowicz, 1957: 21).¹⁰³ Ova odluka Parlamenta se pokazala presudnom u optužbi i osudi kralja Čarlsa I za veleizdaju države, a kraljevo pogubljenje je dovelo do stvaranja Kromvelove republike (1649-1660), što je prvi i jedini primer promene monarhističkog u republikansko državno uređenje u engleskoj istoriji.

U Šekspirovim dramama, dualističkoj prirodi monarha se često pripisuju tragične dimenzije, tako što se naglašava nesklad između kralja kao oličenja monarhijske tradicije i kralja kao običnog čoveka, ili, pak, kraljeva svest o životnoj ulozi glumca koja se ironično manifestuje kroz nesklad između uzvišenosti i dostojanstvenosti vladarske pozicije i svesti o sopstvenoj smrtnosti i političkoj zamenljivosti. Šekspir u *Ričardu II*, kao i u *Kralju Liru*, ističe ideju da kralj postaje bolno svestan veze sa običnim smrtnicima, bez obzira na privid svog vladarskog prioriteta:

Kao i vi, živim od hleba, osećam glad i žeđ,
Znam za tugu, tražim sebi prijatelje.

¹⁰³ "the stamp of Royal Authority, although His Majesty...do in his own Person oppose or interrupt the same" (Kantorowicz, 1957: 21).

Pa kad znam za sve to, zar sam onda kralj? (III, ii, 175-177)

Ova ideja nije ilustracija još jedne od nametnutih životnih uloga koje kralj bespogovorno pristaje da igra, već iskrena potvrda ljudske nemoći monarha da preuzme na sebe sve moralne odgovornosti koje politička pozicija vladara podrazumeva i nameće. Iako se kralj Ričard II odriče vizuelnih simbola monarhijske vlasti, on zadržava nadmoć nad uzurpatorom Bolinbrukom na psihološkom planu i na taj način zadržava centralnu poziciju u drami, koja se ogleda u tome što mu Šekspir posvećuje sve velike, kontemplativne monologe, dok kod Bolinbruka to nije slučaj. Ričard II, iako nema čemu drugom da se nada osim smrti, i dalje predstavlja glavnog junaka Šekspirove pozornice:

Dajem ovaj teški teret s moje glave
I iz ruke ovaj skiptar nelagodni,
I ponos kraljevske moći iz svog srca.
Spiram sa sebe miro suzom svojom,
Rukama svojim dajem svoju krunu,
Poričem glasom svoje sveto pravo,
Svojom rečju ništím dužnost spram mene.
Odričem se svoga sjaja, veličanstva,
Ustupam dobra, danke i prihode,
Povlačim svoje uredbe i zakone. (IV, i, 200-209)

U opisu ove scene dominira metafora krune koja prelazi iz ruke jednog u ruke drugog vladara, od kojih obojica smatraju da polažu legalno pravo da je poseduju. Po rečima Aleksandra Legata, dominantna tema ovog odlomka nije sukob između starog i novog vladara, Ričarda i Bolinbruka, već dilema „kome se od njih dvojice prikloniti?" Sama figura kralja nije dominantna u ovoj sceni drame, jer je razdvojena na dva komplementarna dela, koja se svojim različitim vrlinama i manama međusobno dopunjuju. Ideja komplementarnosti Ričarda i Bolinbruka kasnije se uočava u drami kroz metafore „dva vedra što se pune naizmence" (IV, i, 184), „tasova na terazijama" (III, iv, 84), kao i u čestim opisima samog kralja Ričarda koji sebe poredi sa sjajem sunca, dok Bolinbruka vidi kao tminu koja se ustremila da taj sjaj zagasi (III, ii, 36-539). Nažalost,

ova dilema može da se razreši samo kroz gnusni zločin ubistva, tvrdi Legat (v. Legatt, 2005: 74 -76).¹⁰⁴

Ideja komplementarnosti Ričarda II i Bolinbruka zapravo je, po mišljenju velikog broja historičara elizabetinskog perioda, Šekspirova namerna aluzija na (in)direktnu komparaciju vladarskih strategija Ričarda II i Elizabete I. Paralele između vladavine kralja Ričarda II i kraljice Elizabete I, naročito u pogledu njenog politički ambicioznog miljenika erla od Esekse, koji se otvoreno suprostavljao kraljičinoj volji, te je 1601. godine predvodio i pobunu protiv kraljice, doduše veoma ekspeditivno i politički efikasno osujećenu, bile su lako uočljive za Šekspirovog savremenika.¹⁰⁵

Sama kraljica Elizabeta I je Šekspirov opis svrgavanja s vlasti i pogubljenja Ričarda II shvatala kao upozorenje sebi, te je javno izražavala negodovanje zbog moguće političke pobune koju je izvođenje ove Šekspirove drame moglo da podstakne. Stoga je i razumljivo što je Šekspir izostavio scenu pogubljenja kralja Ričarda II u izdanju ove historijske drame iz 1597. godine, za kraljičina života. Prvi put se ova scena pojavljuje tek u izdanju iz 1608. godine, kada pitanje ko će naslediti kraljicu Elizabetu I na engleskom tronu više nije bilo aktuelno. Činjenica da je postojala stroga cenzura u elizabetinskom periodu, koja je podrazumevala zabranu kako scenskog izvođenja, tako i brisanje politički opasnih implikacija iz Šekspirovih drama, daje na značaju autorovoj ideji o potencijalnom pokušaju promene i subverzije tadašnjeg državnog uređenja.¹⁰⁶

¹⁰⁴ "Now there is not so much an opposition as a dilemma; and the figure of the king has abandoned the centre and split in two...the two men have complementary strengths and weaknesses...many of the play's key images have a curiously reversible quality: the kings are two buckets in a well (IV, i, 184), two pans in a set of balances (III, iv, 84), Richard identifies himself with the sun and Bolingbroke with the darkness (III, ii, 36-539)...The dilemma can be resolved only by the crime of murder" (v. Legatt, 2005: 74 -76).

¹⁰⁵ Kada je reč o pobuni protiv kraljice Elizabete I koju je spremao njen tadašnji miljenik erl od Esekse i njenoj povezanosti sa nastajanjem Šekspirovog *Ričarda II*, treba istaći činjenicu da postoje oprečna, kako historijska, tako i kulturološka, mišljenja. U prilog svom političkom tumačenju *Ričarda II*, Lili Kembel potpuno isključuje mogućnost da u drami postoji aluzija na Esekse, jer je najverovatnije napisana 1595. godine, dakle pre nego što je Esekse bio na vrhuncu moći (1599-1601) i pre njegove pobune. Kembelova tu navodi podatak da jedina historijska aluzija može da bude na škotskog kralja Džejmsa, kao na nekoga ko bi sebe video u Bolinbrukovoj ulozi. Glavna problematika ove Šekspirove historijske drame, tvrdi Kembelova, nalazi se u kompleksnom pitanju da li kralju koji greši sudi samo Bog, ili i ljudi. Dok se u anonimnoj drami s početka devedestih godina XVI veka, *Ričard II: ili Tomas od Vudstoka*, Ričardu svete stričevi za smrt jednog od njih, Šekspirov Džon od Gonta odbija da pomogne svojoj snahi, jer se, po njegovom mišljenju, kraljeve greške rešavaju između Boga i kralja. Osnovno pitanje koje Kembelova ovde postavlja nije da li kralj sme da bude svrgnut s vlasti i pogubljen ukoliko za to postoji dobar razlog, već da li uopšte kralj sme da bude pogubljen i pod kakvim okolnostima (Campbell, 1947: 130).

¹⁰⁶ U studiji *Cenzura štampe u elizabetinskoj Engleskoj* (1997) Sindija Kleg ističe da se koncept cenzure u Engleskoj u XVI veku u priličnoj meri razlikovao od savremenog shvatanja cenzure koji podrazumeva

Književni kritičar Montrouz, iz svoje novoistoričarske perspektive, ističe da činjenica da su mnogi savremeni književni kritičari elizabetinskog perioda u sceni pogubljenja Ričarda II uočili relevantne veze sa političkom atmosferom Engleske na početku XVII veka, može da sugeriše sledeće: 1. Šekspirova drama može da se čita na dva načina – kao politički tekst koji poziva na pobunu protiv ustaljenog državnog uređenja (pri čemu je autorova namera bila da podrži pobunjenike Bolinbruka i Esekse) ili kao politički konzervativan tekst (pri čemu je autorova namera bila da podrži vladare Ričarda II i Elizabetu I); 2. Šekspirovi dramski likovi mogu se istovremeno identifikovati sa potpuno politički suprotstavljenim istorijskim ličnostima (iz ove perspektive, Elizabeta I može da se identifikuje i sa Ričardom II i sa Bolinbrukom); 3. bilo kakav vid javne demonstracije pogubljenja monarha istovremeno može da pokrene lavinu raznih političkih događaja, naročito ako se ima u vidu podatak da je elizabetinska publika bila naviknuta da konceptualizuje trenutno akutna politička dešavanja kroz poznate dramske zaplete (v. Montrose, 1996: 52-56).

Interesovanja novoistoričara poput Montrouza i Grinblata za to kako su renesansna izvođenja Šekspirovih istorijskih drama uticala na stvarni istorijski kontekst mogu da se čitaju i kao svedočanstva o savremenom političkom trenutku, stanovište je predstavnika jednog od trenutno najaktuelnijih kritičkih pravaca u oblasti šekspirologije,

narušavanje osnovnih sloboda izražavanja i autonomije autora. Kleg pritom dodaje da je cenzura u elizabetinskoj Engleskoj bila nasumična i da se primenjivala u iznimnim slučajevima podrivanja autoriteta kraljice Elizabete I, a samim tim i državnog integriteta, nacionalne bezbednosti i „slova zakona“ (Clegg, 1997: 197). Retki slučajevi cenzure, smatra Kleg, predstavljali su reakciju na „određene lokalne događaje i ličnosti“ (Clegg, 1997: xiv), te se nikako ne mogu interpretirati kao početna faza u razvoju „modernih tehnika cenzure“ (Clegg, 1997: xiv). Za razliku od Sindije Kleg, Ričard Daton smatra da je u elizabetinskoj Engleskoj postojala izrazito moćna mreža kontrole autorskih i umetničkih tekstova koja se sistematično primenjivala striktnom implementacijom državnih zakona. Tako na primer, tokom XVI veka, engleske putujuće glumačke družine doživljavale su veliku popularnost; međutim, budući da su stalno bile u pokretu, igrajući predstave od grada do grada, zvanična odgovornost za selekciju pozorišnog repertoara konstantno se izbegavala. Drugim rečima, putujući glumac je predstavljao opasnost po društvo, jer niko od zvaničnika nije mogao nadgledati njegov rad (Dutton, 2000: 2). Zato je 1572. godine, ističe Daton, donet poseban zakon po kome je svaka putujuća pozorišna trupa morala imati svog pokrovitelja, koji je glumcima bio garant prilikom dobijanja licence za rad, a sam je snosio direktnu odgovornost monarhu za rad izabrane pozorišne trupe (Dutton, 2000: 2). Iako je konačnu odluku u vezi cenzure određenih komada donosio sam monarh, njegova volja se sprovođila kako kroz državna, tako i kroz crkvena tela. Svaka tema koja je mogla da prouzrokuje potencijalne nemire u društvu – poput religioznih kontroverzi ili kritike vladajućeg političkog režima – skidana je sa pozorišnog repertoara. Zbog toga su umetnici pribegavali indirektnoj kritici najčešće kroz satiru i alegoriju, a neretko su važna politička pitanja iz elizabetinske Engleske po analogiji aludirala na slične situacije i događaje iz daleke prošlosti, kako bi se autor, dosledan svojoj umetničkoj viziji, donekle zaštitio od mogućih posledica cenzure (Dutton, 2000: 7). Konačno, sve potencijalno opasne drame bile su zvanično prerađivane pre nego što bi se omogućilo njihovo prikazivanje elizabetinskoj publici.

prezentizma. Istorijski kralj Ričard II bio je neuspešan kao monarh, ali njegova tragična Šekspirova dramska verzija (a na sceni, verzija režisera predstave ili glumca koji tumači lik ovog kralja) može da doživi veliki uspeh kao zanimljiva i poučna priča o svrgavanju s vlasti i pogubljenju jednog monarha, kome sleduje posthumna rehabilitacija, pri čemu umetnička verzija događaja postaje superiornija, ili bar značajno popularnija, u odnosu na istorijsku.

6.2. BOŽANSKO PRAVO VLADARA /SVETOVNI IDEAL POLITIČKIH VEŠTINA: „ZA IME BOGA, SEDIMO, PRIČAJMO/ŽALOSNE PRIČE O SMRTI KRALJEVA”

Osnovni paradoks na kome počiva Šekspirova istorijska drama *Ričard II* zasniva se na činjenici da od dvojice pretendenta na engleski presto jedan ima legitimna prava da vlada, ali nije dovoljno sposoban i ažuran da obavlja ovu odgovornu funkciju, dok, s druge strane, drugi kandidat ne poseduje legitimitet, ali demonstrira ideal političkih veština i samokontrole, koji njegovom suparniku nedostaje. Šekspir svojom dramskom tehnikom zapravo upravlja simpatijama publike i čitalaca prema dvojici rivala, Ričardu II i Bolinbuku.

Koliko legitiman predstavnik monarhije, Ričard II, zloupotrebljava svoju poziciju postaje očigledno u samom uvodu ove drame. Kralj Ričard se odmah predstavlja u najgorem izdanju, jer donosi odluku, da nakon smrti Džona od Gonta, nelegalno oduzme Bolinbrukovo nasleđstvo. Šekspirov moralni glasnogovornik u ovoj drami, mudri vojvoda od Jorka, koji umnogome podseća na starog i odanog zakonodavca, vojvodu Glostera iz drugog dela istorijske trilogije *Henri VI*, ističe neadekvatnost ove odluke vladara i otvoreno osuđuje kraljev gotovo despotski čin:

Zar hoćeš da uzaptiš i prigrabiš sebi
Imovinu, prava izgnanog Hereforda?
Ako je Gont mrtav, nije li Hereford živ?
Ne beše li Gont pravedan, nije li Hari veran?
Zar ne može Gont da ima nasleđnika?
A je li njegov nasleđnik zaslužan?
Hoćeš li da uzmeš Herefordu prava,
Vremenu povelje, običaje; hoćeš
Da ne daš da sutra dođe posle danas;
Da ti nisi ti; - pa kako si kralj
Ako ne po stalnom redu i nasleđu? (II, i, 191-201)

Međutim, Ričardov odsečan autoritativni odgovor, koji zahteva isključivo bespogovornu poslušnost, glasi: „Misli što hoćeš, to baš slabo mari./ Uzimamo srebro, novac, zemlju, stvari" (II, i, 209-210). Ovakvo Ričardovo ponašanje nije samo moralno neopravdano, već autodestruktivno, na šta ga prvenstveno upozorava stariji i mudriji podanik, Jork, koji iznova i iznova savetuje kralja da ako nastavi da se ponaša u istom maniru „sručiće hiljadu nevolja na sebe, / izgubiti ljubav" (II, i, 205-206). Čak je i Makijaveli u svojoj studiji o idealnom vladaru upozoravao da politički mudri predvodnici naroda ne bi trebalo, bez preke potrebe, da oduzimaju privatno vlasništvo svojih podanika, jer će na taj način neizostavno stvoriti neprijatelje od materijalno oštećenih stranaka (v. Machiavelli, 1953: 53).

Ričard Vilson, jedan od značajnih predstavnika kritičkog pravca kulturnog materijalizma, upravo ukazuje na ironiju Ričardove inovativne prakse za poboljšanjem svog ekonomskog položaja, koja ih, iako je inicijalno imala za cilj da učvrsti i intenzivira njegove apsolutističke tendencije, zapravo dovodi u pitanje. Bespravnim prisvajanjem zemlje, imovine i titula svojih podanika, kao i njihovom trgovinom sa novim potencijalnim kupcima, Ričard II pretvara neotuđivo vlasničko pravo – uključujući pritom i pravo na posedovanje engleske krune – u seriju slučajnih i kratkoročnih događaja. Drugim rečima, Ričard II, dotadašnju ekonomsku praksu kontinuiranog vlasničkog posedovanja od strane pripadnika iste porodice, zamenjuje praksom u kojoj materijalnim posedom nasumično cirkuliše kraljeva dominantna volja i kapric (v. Wilson, 1993: 204-208).

Ova promena u vlasničkom pravu tumači se kao pretnja zajedničkom identitetu aristokratije, koja se u velikoj meri zasniva na hereditarnom pravu, tj. na kontinuiranom nasleđivanju titula i poseda od oca sinovima. Zaista, linearni pojam nasleđivanja je u drami predstavljen kroz tri koncepta koja mogu da posluže kao dobra ilustracija prethodne tvrdnje: 1. česti opisi značaja postojanja potomstva i skretanje pažnje na važnost ideje da oca nasleđuju sinovi; 2. česti opisi dobro uređene bašte i imperativa očuvanja prirodne bujnosti i izobilja; 3. česti opisi ovozemaljske slave koja se, među aristokratskim staležom, titularno prenosi s kolena na koleno, a ne zahvaljujući ličnim zaslugama. Ričard II, tvrdi Vilson, smatra da nepromenljivost koncepta linearnog nasleđivanja ujedno ograničava njegova apsolutistička prava i ambicije, što je iz

perspektive jednog vladara, koji predstavlja oličenje božanskih prerogativa, sramno i nedopustivo (v. Wilson, 1993: 209-210).

S druge strane, humanistički kritičari naglašavaju drugi aspekt problematike kralja Ričarda II. Po njihovom mišljenju, osnovni problem Ričarda II identičan je problemu kralja Lira.¹⁰⁷ Ovi tragični vladari bespogovorno se prilagođavaju moralno korumpiranom svetu koji im je po kraljevskom rođenju pripao da ga vode, ne uspevajući da prepoznaju mogućnost za stvarnom promenom sveta, već se brzo adaptiraju njegovoj korumpiranosti i izopačenosti. Ričard II i kralj Lir ne samo da ne uočavaju alternativu načinu života ogreznom u korupciju i nemoral, već su mišljenja da ne mogu da odbiju glavnu ulogu u tom svetu. Bela Hamvaš za ovu vrstu prilagođavanja i nedostatka svesti kaže sledeće:

Čovek koji se prilagođava živi u uverenju da je njegova korupcija spolja nevidljiva. A nasuprot tome stoji činjenica da prva stvar koja se na njemu može zapaziti jeste baš korupcija...Naročito postoji jedan čovek koji to smesta zapazi. To je onaj čovek na čiji je račun počinjeno prilagođavanje (Hamvaš, 1994: 15).

U slučaju Ričarda II, to je pre svega pobunjeni Bolinbruk, čije nasledstvo kralj bespravno i autoritativno prisvaja. Čak i pre iskusnog savetnika Jorka, Ričard II dobija iskreno upozorenje o mogućim negativnim posledicama svoje despotske vladavine i od Džona od Gonta, koji oprezno naglašava veliku razliku između „blagoslovenog mesta" (II, i, 44), kakva je Engleska bila nekada, i Engleske za vreme vladavine Ričarda II, koji uvodi nerazumno visoke i legalno sumnjive poreze svom narodu, radi prikupljanja sredstava za suludo luksuzan parazitski život svojih dvorana laskavaca.

Već je u drugom činu ove drame Ričard predstavljen kao nepravedni tiranin, koga okružuju upravo dvorski neradnici i laskavci - Buši, Bagot i Grin - čijim opisima Šekspir ne posvećuje mnogo prostora. Za razliku od Marloovih slikovitih opisa dvorana i njihovog načina života u *Edvardu II*, Šekspir ne naglašava značaj ovih marginalnih

¹⁰⁷ O povezanosti između tragičnih sudbina Ričarda II i kralja Lira govori Jan Kot u svojoj studiji *Šekspir naš savremenik* (1990): „*Ričard II* je tragedija saznanja. Taj kralj, kome je svrgnuta s glave kruna, trenutak pre no što će ga gurnuti u provaliju, postiže veličinu kralja Lira. Jer *Kralj Lir* je takođe tragedija čoveka savremenim sa Šekspirom, politička tragedija renesansnog humanizma. Tragedija u kojoj svet biva lišen iluzija. Kralj Lir polako, korak po korak, silazi s velikih stepenica da bi upoznao svu okrutnost sveta kojim je vladao i koji nije poznao, da bi ispao gorčinu do dna. Ričard II biva u jednom trenutku grubo gurnut u ponor. Ali zajedno sa njim srušiće se temelj feudalnog sveta. S prestola nije zbačen samo Ričard. I Sunce je prestalo da kruži oko zemlje" (Kot, 1990: 54).

likova, što jasno ilustruje stav autora da ove dvorske parazite treba tretirati samo kao proizvod Ričardove loše vladavine – da to nisu oni lično, već bi se neki drugi laskavci prepoznali u identičnim ulogama, te njihova karakterizacija autoru, koji, kao što je već napomenuto u dosadašnjim analizama Šekspirovih istorijskih drama, posvećuje veliki prostor marginalnim likovima, glavnim nosiocima njegovih osnovnih uvida i značajnih vizija o elizabetinskom društvu, u ovom slučaju nije bila od velikog značaja. U tom svetlu, Bogdan Suhodolski na ovu temu ironično zaključuje: „Dok su Makijaveli i Kastiljone pokazivali kako zakoni dvora stvaraju jakog i lepog čoveka, Šekspir je dokazivao kako oni čoveka uništavaju" (Suhodolski, 1972: 566).

Šekspirov glasnogovornik političkih i moralnih nedoumica vezanih za Ričardovu vladavinu je vojvoda Jork, što se jasno vidi iz njegovih monologa (naročito u II činu, scene ii i iii). U situaciji kada se kralj ne nalazi u zemlji, a Bolinbruk, na svom povratku iz izgnanstva, okuplja pobunjene velmože i pravi sopstvenu vojsku protiv kralja, Jorkova pozicija kraljevog predstavnika, ali istovremeno i mudrog savetodavca čije valjane savete Ričard II uglavnom nije poštovao, prilično je ambivalentna. Šekspir mu namenjuje zadatak moralnog oslonca u komadu: vojvoda Jork otvoreno i iskreno priznaje da je u raspravi između Ričarda i Bolinbruka, kralj taj koji je napravio grešku, ali, takođe naglašava važnost podaničke ideje poslušnosti, koja, kako u slučaju pobunjenog Bolinbruka, tako i u njegovom ličnom slučaju, ne sme ni jednog trenutka biti dovedena u pitanje.

Vojvoda Jork daje Bolinbruku mudar savet, na način koji je to činio i sa samim kraljem Ričardom, ali i u ovom slučaju, njegovom savetu se ne daje veliki značaj. Jork, poput episkopa Karlajla, govori Bolinbruku o božanskom pravu vladara, poštovanju svetosti tradicije i monarhovog autoriteta za koje postoji duhovno utemeljenje. Međutim, iako vojvoda Jork simbolično predstavlja monarha, on je i sam svestan uzaludnosti svojih pokušaja odbrane koncepta svetosti monarhije, jer je običan nemoćni starac u osiromašenom kraljevstvu, bez ikakve vojske kojom bi rukovodio u kraljevu odbranu, koji se simbolično suprostavlja zastrašujuće velikoj vojsci dobro naoružanih i obučanih ljudi, predvođenih najboljim engleskim plemićima.

Makijavelistički koncept sile kojom se ostvaruju vladalačke ambicije i politički ciljevi ovde u potpunosti dolazi do izražaja, a nakon praktikovanja sile će već uslediti

novi zakoni koji će obezbediti pravni legitimitet svim neophodnim kriminalnim zloupotrebama počinjenim radi dolaska na vlast. Upravo je ta činjenica, po rečima Ričarda Noulsa, od presudnog značaja za dalju vladavinu pobunjenog Bolinbruka:

Bolinbruk nije morao silom da otme krunu, ova činjenica će kasnije ozbiljno podriti sva njegova moguća prava na presto. Kao rezultat ovih dešavanja, otvara se prostor za legalno nasleđivanje krune vanustavnim metodama, ukoliko Ričard pristane da se odrekne krune i abdicira bez upotrebe sile. Ilegalna pobuna se tako zamenjuje zakonski utemeljenim svrgavanjem vladara s vlasti (Knowles, 2002: 65).¹⁰⁸

S druge strane, čuveni monolozi Ričarda II, kada postaje svestan opasnosti koja mu preti od pobunjenih plemića, zasnivaju se na ideji božanskog prava vladara, te slike obeshrabrenih neprijatelja kada budu izloženi pompeznom prizoru kraljevskog sjaja, koji Ričard poredi sa božanskom svetlošću sunca, dominiraju u III činu drame. Ričard II izražava svoju nepoljuljanu veru u svetost uloge monarha - njega je sam bog imenovao kraljem, pa će ga on i zaštititi:

Ni sve vode burnog mora neće sprati
Miro s miropomazanog kralja, niti dah
Zemaljskih bića može svrgnuti
Božjeg zastupnika. (III, ii, 54-57)

Međutim, ironični kontekst ovih stihova, koga je Šekspirova publika bila itekako svesna, za razliku od glavnog junaka drame, nalazi se u činjenici da su ovozemaljski predstavnici sile, vođe vojne pobune protiv kralja, u potpunosti ravnodušni i nezainteresovani za politički sputavajuću teoriju božanskog prava vladara, te će vrlo brzo svrgnuti Ričarda s vlasti. Slabost Ričardovog uverenja u opravdanost svog božanskog statusa ovde se pokazuje kroz ideju da će mu bog poslati anđele koji će se boriti u njegovu ime, čime se pokazuje da kralj surovu realnost pobune zamenjuje njenim gotovo eufemističkim prividom:

Za svakog čoveka,

¹⁰⁸ "Bolingbroke did not have to seize the crown by force, a factor which ever afterwards would have gravely undermined whatever claims he might make to the throne. Consequently, the way is open for legal accession by outconstitutional means, if Richard can be persuaded to resign the crown and abdicate without succession. Illegal rebellion will be replaced by judicially sanctioned deposition" (Knowles, 2002: 65).

Koga je Bolinbruk skupio da digne
Prokleti čelik protiv zlatne krune,
Bog ima za svog Ričarda anđela
U službi; a gde će anđeli biti
Ljudi su slabi, jer nebo pravdu štiti. (III, ii, 58-63)

...

Bez obzira na veru koje Ričard polaže u božansku intervenciju, već u sledećoj sceni, pred Flint-zamkom, kralj otvoreno priznaje postojanje jaza između uzvišenosti svoje titule i okrutne stvarnosti. Prethodno izraženo kraljevo samopouzdanje slabi, što postaje uočljivo kroz stalno ponavljanje reči „kralj“, „morati“, „ime“, kao da Ričard sam sebe želi da podseti na značaj funkcije koja mu je namenjena. Konačno, kralj skrušeno priznaje neminovnost promene uloga moći:

Šta kralj sad mora? Da se pokori?
Kralj će učiniti. Mora li bit zbačen?
Kralj pristaje. Da li mora izgubiti
Ime kralja? Mada božansko – nek ide. (III, iii, 143-146)

Istoričari elizabetinskog perioda navode da je na samrtnoj postelji kraljica Elizabeta I izjavila da predstanci monarhije nikada ne treba da izgovore reč „morati“, koja indirektno upućuje upravo na ovu scenu iz *Ričarda II*. Metafora monarha kao glumca koji igra ulogu koja mu je namenjena, a koju nije sam birao, ranjivost ovozemaljskih vladara, koji se sujetno drže svojih pozicija, a kasno postaju svesni da svima njima suvereno vlada – smrt, od koje ih nikakva božanska intervencija neće zaštititi, kroz empatiju približava kralja Ričarda egzistencijalnim problemima običnog čoveka:

Za ime boga, sedimo, pričajmo
Žalosne priče o smrti kraljeva.
Jedni svrgnuti, drugi u ratu poginuli;
Ti duhovima svrgnutih mučeni,
Oni otrovani od žena, a neki

Ubijeni u snu; a svi mrtvi; jer
U šupljoj kruni smrtne glave kralja
Smrt ima dvor svoj. Tu sedi stara smrt
Ruga se kraljevstvu, kezi raskoši,
Daje mu predaha da u kratkoj sceni
Kraljuje, straši, ubija pogledom,
I ispunjava ga taštom sujetom
Da je telo naše – taj zid nam života –
Od tuča; a kad se zadovolji tim,
Probuši najzad malom čiodom
Zid njegovog zamka, i – zbogom, moj kralju! (III, ii, 155- 170)

Ričardova percepcija smrtnosti ima za cilj da naglasi Šekspirov stav o prolaznosti ovozemaljske vlasti i moći, te da opiše monarha kao običnog čoveka, čiju sudbinu, bez obzira na uzvišenost svoje kraljevske funkcije konačno neće moći da izbegne. Nakon ovog priznanja, Ričardu ništa drugo i ne preostaje, osim dubljeg internalizovanja sukoba između ličnih htenja i javnih obaveza, koju pobunjenik Bolinbruk konačno materijalizuje kroz čin pogubljenja jednog legitimnog kralja.

Međutim, Kantorovic je u ovom Ričardovom monologu uočio i probuđenu svest kralja o izdaji principa besmrtnosti monarha, kao rezultat sopstvene osione i pogrešno vođene politike. Narušavanje jedinstva između kraljeva dva tela, privatne i javne sfere, vodi ka narušavanju kraljevog ličnog identiteta, koji, poput krune, ima hereditaran karakter:

Ričard postaje izdajica sopstvenog besmrtnog političkog tela i koncepta kraljevske vlasti koja je do tada postojala...kraljevo prirodno telo postaje izdajnik kraljevog političkog tela...kao da je optužnica kojom Ričard sebe optužuje za izdaju anticipirala optužnicu za veleizdaju od strane *Kralja* protiv *Kralja* iz 1649. godine" (Kantorowicz, 1957: 22).¹⁰⁹

¹⁰⁹ "Richard is a traitor to his own immortal body politic and to kingship such as it had been to his day...the king body natural becomes a traitor to the king body politic...It is as though Richard's self-indictment of treason anticipated the charge of 1649, the charge of high treason committed by the *King* against the *King*" (Kantorowicz, 1957: 22).

Ideja kraljeve izdaje svoje političke funkcije, ili političkog tela, kako tvrdi Kantorovic (Kantorowicz, 1957: 22), možda najviše dolazi do izražaja u već pomenutoj sceni kod Flint-zamka, u kojoj Ričardov oproštaj od ovozemaljske kraljevske pompe dobija teatralne dimenzije. Ričardova glorifikacija običnog života posvećenog religioznoj meditaciji i službi bogu, kako bi se izbegle političke spletke i zamke koje karakterišu svetovnu svlast, nije dovoljno ubedljiva. Ova ideja može se donekle uporediti sa idejom koju izražava kralj Henri VI u trećem delu *Henrija VI*, koji u mirnom i idiličnom opisu života običnih ljudi, udaljenom od sveta dvorske korupcije i političkih mahinacija, nalazi iskrenu alternativu krvoproliću građanskog rata prouzrokovanim ovozemaljskim vladarskim aspiracijama.¹¹⁰

Za razliku od kralja Henrija VI, koji postaje prava žrtva hereditarno nametnute uloge monarha, a koji teži načinu života udaljenom od političke i moralne korupcije, u drami *Ričard II* nigde se ne uviđa ozbiljna i autentična namera glavnog junaka da se iskreno posveti duhovnom životu, ili, pak, da se u naletu novootkrivene pobožnosti, odrekne luksuznog načina života. Njegov monolog o prolaznosti ovozemaljske slave i moći je retorički odličan, ali mu svakako nedostaje ubedljivost kraljeve rešenosti o istinskoj promeni svetovne uloge:

Daću svoje blago za nisku brojanica,
Raskošni dvor za isposničku izbu,
Odelo divno za prosjački plašt,
Pehare zlatne za drveni sud,
Moj skiptar za prosti poklonički štap,
Podanike za par valjanih svetaca,
Prostrano kraljevstvo za jedan mali grob,
Mali, neznan grob.
Il' će me sahraniti na kraljevom drumu
S velikim prometom, da podaničke noge
Često gaze glavu svoga suverena;
Jer kad mi srce gaze u životu,

¹¹⁰ Za analizu idealistički pastoralne scene u prirodi u kojoj Henri VI žudi za mirom i spokojstvom koje nikada nije mogao da dostigne u dvorskoj realnosti spletkarenja i bolesne ambicije u okruženju svojih plemića makijavelista vidi str. 89 i 90.

Zašto ne glavu, kad bude u grobu? (III, iii, 147-159)

Ceo navedeni monolog zapravo odiše idejom jaza između onoga što je kralj bio nekad i onoga što je kralj sada primoran da bude, tj. razlike između veličanstvenosti nekadašnjeg kraljevog sjaja i pompe i sadašnjeg pada u zaborav i vizije sopstvene malenkosti, u čiju se počast neće podići spomenik, već će od njega ostati samo neznani grob, koga će njegovi dotadašnji podanici utabati, a da nisu ni svesni preko čijeg groba često prelaze. Ova slika koju kralj zamišlja predstavlja još jedno u beskonačnom nizu poniženja, koje, očigledno, ni kraljeva fizička smrt, ili, kako je Kantorovic formulisao, „nestanak kraljevog prirodnog tela" (Kantorowicz, 1957: 22), neće zaustaviti.

Ova scena se završava prikazom bukvalnog pada sa uzvišene pozicije, koja zapravo predstavlja Ričardovu svest o sopstvenoj abdikaciji, njegovo konačno zvanično priznanje gubitka svetovne moći i prestiža. Za Ričarda, svrgavanje punopravnog monarha i dalje označava narušavanje prirodne hijerarhije, jer se vlast i moć predaje društveno-politički inferiornijem staležu:

Dole, idem dole, kao blistavi Feton

Što nemirnim konjima ne zna upravljati.

U donjem dvorištu? Jer kraljevi s visine

Padnu, kad zločincu podvorenje čine.

U donjem dvorištu? Dole s dvorom! Dole i ti,

Kralju moj!

Noćne sove krešte gde beše ševa poj. (III, iii, 176-182)

Kao toliko puta do sada u drami, Ričard se i u ovom monologu projektuje u žrtvu, dok uzaludno pokušava da spasi ono malo kraljevske uzvišenosti i dostojanstva što mu je ostalo. Međutim, mit o Fetonu koji Šekspir koristi u ovom monologu implicira drugačiju interpretaciju. Naime, Feton je, po grčkoj mitologiji, sin Helija, boga Sunca, koji je od svog oca izmolio da za jedan dan upravlja sunčanim kolima. Ali kako nije umeo da upravlja sunčanim kolima, skretao je čas gore, čas dole, i zapalio bi ceo svet, da ga vrhovni poglavar bogova, Zevs, nije ubio gromom. Klasičnu priču o neopravdanoj aroganciji i ambicioznoj umišljenosti koja se pogubno završava, Šekspir koristi kako bi pokazao da mit o Fetonu u potpunosti oslikava Ričardovu poziciju - on je sam, zbog

svojih nepromišljenih vladarskih odluka, odgovoran za sopstveni društveno-politički krah.¹¹¹

Do konačnog uvida u problematičnu dihotomiju ličnog i javnog identiteta u Šekspirovom *Ričardu II* dolazi onda kada autor potencira gotovo zaboravljenu ideju o čoveku u najjednostavnijem, razgolićenom obliku, koja je dominantna u prethodno citiranom monologu – bez znakova statusa, službe i svega onoga što ga čini predstavnikom vladajućeg sloja, ali ne i izvesno plemenitim ljudskim bićem. Ako je umetnički centar Šekspirove mandale upozorenje kako se čovek može izgubiti, ali i pronaći u sopstvenom životu, kako tvrdi Ted Hjuze u studiji *Šekspir i boginja celovitosti ljudskog bića* (Hughes, 1992: 100),¹¹² onda postoji opravdana osnova da negativni likovi poput Ričarda II do kraja drame shvate šta je to pogrešno u njihovim životima – pogrešna procena sopstvene ljudskosti i robovanje lažnim autoritetima (rangu, vlasti, kraljevskoj patrijarhalnoj tradiciji i sl.)

¹¹¹ Ovdje ne možemo da ne pomenemo veliku sličnost koja se da uočiti u oslikavanju Šekspirovog Ričarda II i Marloovog Fausta. Kada opisuje Fausta, Marlo ga svrstava u kategoriju likova koji su spremni da prekrše sva pisana i nepisana, prirodna i društvena pravila, kako bi ostvarili svoje ambiciozne aspiracije (na engleskom, termin koji se koristi u opisu ovih likova je *over-reacher*, onaj koji prelazi granice dopustivog). U slučaju dr. Fausta, to je neuteživa želja za znanjem, koje bi mu pomoglo u ostvarivanju ličnih arogantnih aspiracija nadmoći nad prirodom, i zbog koje je spreman da proda dušu đavolu. Već u prologu drame, Marlo, u opisu Fausta, pravi aluziju na Ikara:

Na voštanim je krilima uzleto,

Van svog domašaja; a kad su se ona

Istopila, nebo dosudi mu pad. (I, i, 21-23)

Poput Ikara, Dedalovog sina, koji se na krilima načinjenim od ptičjeg perja i voska uzdigao odveć visoko, te mu je sunce istopilo vosak i perje mu otpalo, a on se utopio u moru, Faust će arogantno prekršiti sva prirodna ograničenja, ali će konačno biti kažnjen večitim prokletstvom u paklu, u čije je postojanje, kao racionalni naučnik izražavao skepsu od samog početka drame. U slučaju Šekspirovog *Ričarda II*, stroga kazna za prekoračivanje i nepoštovanje vladarskih ograničenja, ogleđa se u njegovom svrgavanju s vlasti i pogubljenju, kao i o konačno probuđenoj svesti da je lično odgovoran za svoje postupke, što je ideja koja se može uočiti i u Faustovom ponašanju u poslednjim scenama *Dr. Fausta*.

¹¹² Ova ideja nije svojstvena Šekspirovim istorijskim dramama, već naročito dolazi do izražaja u njegovim kasnijim komedijama. Npr. Biron u *Nenagrađenom ljubavnom trudu* kaže:

„Da izgubimo, ne bismo li se našli, ili ćemo sebe da izgubimo.” (IV, iii, 152)

Vrlo slično govori i Goncalo u *Buri*, kada se brodolomnici nađu sa Prosperom na ostrvu:

I zapišite slovima zlatnim na trejnim stubovima:

Na jednom putu Klariberela nađe

Muža u Tunisu, a njen brat Ferdinand

Ženu gde je bio izgubljen i sam,

Prospero vojvodstvo na pustom ostrvu,

A svi mi sebe u času kad niko

Nije više bio ni gospodar svoj.” (V, I, 76-82)

Prevod Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963

Nažalost, do ovog uvida dolazi obično prekasno, nakon mnogobrojnih žrtvi, uglavnom najnevinijih među likovima, te je zbog cene koja je plaćena na putu samospoznaje nemoguće ostvariti srećan kraj. Međutim, sama činjenica da Šekspirovi vladari konačno postaju svesni posledica problematične dihotomije između lične i javne sfere, ističe autorov stav kao upozorenje da ovu „disocijaciju senzibiliteta“ (Eliot, 1921: 64, 66) treba nekako prevazići.

Ako je lik koji je bio izgubljen na kraju došao do uvida koje su greške koje je počinio, kao i vrlinu kojoj treba služiti u životu, onda je Ričard II manje tragičan od onih koji do kraja te istine ne uviđaju i umiru u potpunom neznanju. U Ričardovom slučaju, njegova lična transformacija kreće se od potpuno ispraznog i negativnog junaka ubeđenog u svoje božanske kvalitete do osvešćenog mučenika i životnog mudraca, koja, po Edvardu Bondu, postaje važno svedočanstvo o Šekspirovom shvatanju umetnosti i moralnih vrednosti koje ona oličava:

Umetnost je uvek razumna. Ona insistira na istini i pokušava da izrazi pravedni poredak koji je neophodan za razumnost koju uglavnom uništava društvo. Vaskolika mašta je po svojoj prirodi politička. Umetnost je želja koja umetnika nagoni da stvara (Bond, 1978: 4).

6.3. KONAČNO ODBACIVANJE „LASKAVOG OGLEDALA“: „U SKLADU MOJE DRŽAVE S VREMENOM /KVAR PRAVILNOG RITMA NISAM OSEĆAO“

Scena u vrtu vojvode od Jorka, koja sledi nakon Šekspirovog poređenja između Ričarda II i starogrčkog mitskog junaka Fetona, u kojoj autor otvoreno naglašava stav da je sam Ričard odgovoran za vlastiti politički krah, još jedna je Šekspirova aluzija na poređenje idealne države i uredno održavane bašte. Termini koje vrtar i njegov sluga koriste su implicitno politički (naročito insistiranje na ideji da je idealni vladar identičan savesnom baštovanu), a onda se eksplicitno odnose na „bujni korov, propale živice, voćke nepotkresane i korisne biljke pune gusenica" (III, iv, 42-3), te rešenju ovog problema treba pristupiti odlučno i efikasno, savetuje stari, iskusni vrtar svoga slugu: „A ti, kao dželat, odrubi glave svima / brzo izraslim izdancima koji / suviše štrče u našoj državi" (III, iv, 33-35). Iako marginalni lik u drami, stari vrtar takođe izriče konačnu autorovu presudu arogantnom kralju Ričardu II, koji nije pravovremeno povlačio mudre poteze i održavao svoju državu, za razliku od vrtara koji održava svoju baštu u odličnom stanju: „Takvim radom krunu imao bi sada /što zbog utraćenog vremena propada" (III, iv, 55-57).

Mudri vrtar opisuje, kroz metaforu svoje procvale bašte, nekada dobro uređen svet, uništen nasilničkim i neažurnim kraljevim postupcima. Kralj, poput baštovana u svojoj bašti, treba da ulaže konstantan napor kako bi njegova država, kao i svaka uređena bašta, dobro funkcionisala. Iako se kasnije u kraljičinim komentarima može uočiti ideja da je kralj, poput Adama u rajskom vrtu, bio stalno iskušavan od strane dvorskih laskavaca da bi konačno podlegao njihovim lažljivim komplimentima i ceremonijalnom laskanju, stari vrtar jasno stavlja do znanja da je sudbina zemlje neodvojiva od sudbine njenog vladara, te još jednom skreće pažnju publike i čitalaca na vlastitu odgovornost kralja Ričarda II za ličnu i državnu krizu koja će kasnije kulminirati u sceni kraljevog tragičnog pogubljenja.

Umesto idealne države koja treba da funkcioniše poput dobro uređene rajske bašte, Engleska postaje Golgota, po rečima episkopa Karlajla, bašta koja je nađubrena krvlju sopstvenog vladara i pobunjenih plemića (IV, i). Za razliku od ideje koje Šekspir obrazlaže u drami *Ričard III*, u kojoj su užasne posledice kraljeve monstruozne transformacije uočljive u čestim opisima državnog rasula, u *Ričardu II*, engleska država je personifikovana, ona postaje živo biće koje oboljeva, pati i kopni, što naročito dolazi do izražaja u pomenutoj baštenskoj sceni.

Scena u vrtu počinje i završava se oplakivanjem tragične sudbine kralja od strane njegove kraljice Izabele, koja u ovom Šekspirovom komadu ima skoro neznatnu ulogu, za razliku od mnogih ženskih likova o kojima je do sada bilo reči. Osim u ovoj sceni (III čin, iv scena), Izabela se još pojavljuje u drugom činu u sceni sa Ričardovim dvoranima u kojoj se anticipira predstojeći politički krah kralja (II čin, ii scena), i konačno u poslednjoj sceni opraštanja s Ričardom u kojoj narcisoidno samosažaljenje dominira nad iskrenom zabrinutošću zbog muževljeve tragične sudbine (V čin, i scena). U poslednjoj sceni u kojoj se pojavljuje kraljica, u opisu poslednjeg susreta supružnika pre Ričardovog pogubljenja, njena uloga je da pozivanjem na „ljubavne suze“ (V, i, 10) izazove simpatije publike prema tragičnoj sudbini kraljevskog para, kao i svest o nepravdi koja im je pričinjena od strane neposlušnih podanika.

Ova scena predstavlja još jedan primer umetničke slobode autora na delu, jer ne postoji nikakva aluzija na odnos između dvoje supružnika u Holinšedovoj hronici, na čijim je istorijskim uvidima Šekspir zasnovao svoju dramu. Istorijski posmatrano, kraljica Izabela, Ričardova druga žena, tada je imala samo jedanaest godina i čini se da nije imala nikakav kontakt sa svojim suprugom nakon njegovog povratka iz izgnanstva, iz Irske. Međutim, Šekspir u ovoj sceni opisuje tragični rastanak muža i žene, koji se istovremeno odnosi i na njegovo svrgavanje s vlasti i na njihovu supružničku razdvojenost. Ričard joj zapovednim tonom patrijarhalnog autoriteta govori kako treba da zanemari svaku nadu u ostvarenje ovozemaljske sreće sa svojim suprugom i da ga smatra mrtvim, te da se što pre pomiri sa neminovnošću njihovog rastanka.

Jedina molba koju Ričard ostavlja svojoj kraljici Izabeli u amanet jeste da, poput Hamletove samrtne molbe svom odanom prijatelju Horaciju, ispriča njegovu priču – s tom razlikom da se od Izabele ne očekuje da svedoči o tragičnim događajima ili da stoji u

odbranu nepoštovanih prava preminulog kralja, što je Horacijeva uloga u *Hamletu*, već da izazove žalost kod svojih slušalaca, da poda kraljevom životnom narativu oblik i emotivnu snagu tragedije:

U dugim zimskim noćima, kraj vatre
Nek ti dobri starci pričaju o tužnom
Davnom dobu; a pre no kažeš laku noć,
Oduži im se tužnom pričom o meni ti,
Pa nek u postelju idu sa suzama.
Sažaljiv plač će vatru ugasiti,
Pa će u pepelu, crni ko ugalj,
Oplakati propast punopravnoga kralja. (V, i, 43-50)

Dok Bolinbruk i njegovi sledbenici u poslednjem činu drame vide potvrdu sopstvenog uspeha i šansu da novi kralj vlada pravednije i efikasnije od svog prethodnika, Ričard II ga doživljava kao poslednji čin svoje lične tragedije. Osim isticanja vlastite tragedije, koja sada budi sažaljenje među publikom i čitaocima drame, Ričard II anticipira sukob između makijavelista Bolinbruka i Nortamberlanda, dotadašnjim najbližim saradnicima u borbi protiv punopravnog kralja, i predviđa da će nakon njegovog uklanjanja, oni postati surovi rivali u borbi za ostvarivanje političke nadmoći u zemlji (V, i, 55-61).

U sceni Ričardovog pogubljenja dominira njegovo poređenje sa Isusom Hristom, omraženim i odbačenim od svojih dotadašnjih sledbenika Jude i Pilata (tj. Nortamberlanda i Bolinbruka), što je motiv koji ovde ne ukazuje na Ričardovu viziju, izraženu ranije u komadu, o spasenju koje može da sledi iz povratka veri, već, jednostavno njegovu probuđenu svest o prolaznosti ovozemaljske moći, koja u ovom trenutku drame dobija svoju moćnu verifikaciju. Dramska funkcija ovog motiva jeste da se kralj predstavi kao Isus Hrist, kome se njegova verzija Golgote (momenat pogubljenja) približava, radi izazivanja sažaljenja među svojim slušaocima, naročito ako se uzme u obzir razlika između veličanstvenosti njegovog predašnjeg i tragike njegovog sadašnjeg stanja.

Čak i makijavelista Bolinbruk, iako se, u svom politički korektnom maniru, odriče direktne krivice za Ričardovo pogubljenje, podsvesno sebe doživljava kao Pilata i

završava komad tako što se zavetuje da će otići na hodočašće do Jerusalima kako bi „s grešne ruke krv oprao sad" (V, vi, 49). Zaveštanje ideje krivice zbog svrgavanja s vlasti i pogubljenja punopravnog kralja predstavlja učestalu temu u preostalim dramama iz druge Šekspirove tetralogije, što ćemo kasnije u radu pokazati kroz njihove interpretacije.

U sceni Ričardovog svrgavanja s vlasti postoji još jedan momenat na koji treba posebno obratiti pažnju. Ričard traži od svojih doskorašnjih podanika ogledalo, koje će mu pokazati da li se nešto promenilo na njemu u trenutku kada je lišen svog veličanstva. Međutim, kada ugleda vlastiti odraz u „laskavom ogledalu" (IV, i, 278), on ga razbija u paramparčad, a ovaj gest može da se protumači na dva načina - kao korak koji ga vodi ka konačnoj ličnoj samospoznaji ili kao još jedna potvrda ranije kritikovanog kraljevskog narcizma i sujete:

O, ti laskavo ogledalo,
Ko dvorani za mojih srećnih dana,
Ti me varaš! Je li ovo ono lice
Što je dnevno pod krovom držalo
Njih deset hiljada? Je li to onaj lik
Što je, ko sunce, oči zasenjivo? (IV, i, 278 – 283)

Bez obzira na to kojoj se od ove dve interpretacije priklonili, u kraljevoj sceni sa ogledalom ističe se ideja da gubitak krune zapravo predstavlja gubitak identiteta, a Ričard, konačno svestan značaja situacije u koju je sam sebe doveo, želi da vidi da li je taj gubitak identiteta vidljiv i u njegovoj fizičkoj pojavi. Međutim, „laskavo ogledalo" (IV, i, 278) Ričardu ne pokazuje da se bilo šta bitno promenilo u konturama lica, a zapravo ništa više nije kako je bilo ranije, što je značajan uvid koji ga dovodi do momenta emotivne kulminacije čiji je konačni rezultat razbijanje ogledala. Nakon ovog izliva kraljevih emocija postaje jasno da je čin razbijanja ogledala zapravo poslednji gest njegove nemoći, konačno priznanje da je nadmudren i poražen od politički veštijeg pobunjenika Bolinbruka, koje treba da mu posluži kao još jedno upozorenje o prolaznosti svetovne moći.¹¹³

¹¹³ Scena u kojoj Ričard II konačno postaje svestan gubitka kraljevskog identiteta, te mu se čini da je taj gubitak uočljiv i u njegovoj fizičkoj pojavi, što za rezultat ima razbijanje „laskavog ogledala" (IV, i, 278), može se uporediti sa scenom u kojoj kralj Lir konačno spoznaje da je načinio tragičnu grešku, kako u

...

Ričardov najkompleksniji monolog je u posljednjem činu drame, u zatvoru, pred sam čin pogubljenja. Po svom kontemplativnom tonu, razlikuje se od ostalih monologa u drami. Ričard navodi kako će sam „izmozgati“ (V, v, 5) razliku, ukoliko ona postoji između života koji je do tada vodio i usamljeničkog života u zatvoru. Bez publike kojoj bi se obraćao i laskavih iluzija ovozemaljske moći koja bi mu odvrtila pažnju od kontemplacije, njegovi jedini sledbenici postaju „misli što se dalje množe“ (V, v, 8), koje mu ispunjavaju prazninu i usamljenost zatočeništva.

Ričard II obrazlaže svoje zapažanje o dihotomiji misli koje ga opsedaju: postoje misli slavloljublja koje su oštro suprotstavljene mislima spokojstva; međutim, ni jedna od ovih opcija nije zadovoljavajuća. Već pomenuta metafora o kralju kao običnom glumcu na pozornici ovde doživljava svoju kulminaciju – Ričard je običan glumac, koji nema nikakvog izbora nad ulogama koje su mu nametnute:

Tako ja u jednom licu glumim mnoga,
Sva nezadovoljna. Ponekad sam kralj
I zbog svih izdaja želim da sam prosjak,
Pa to i postajem. Al me siromaštvo
Uverava da je bolje biti kralj.

upravljanju državom, tako i u vaspitanju svoje dece. Naime, u trenutku kada mu Gonarila otkazuje poslušnost, Lir počinje da se pita:

Zna li me ko ovde? Ovo nije Lir.

Ide li Lir tako? Govori li tako?

Gde su mu oči? Ili mu um slabi,

Moć shvatanja mračni? – Ha, jesam li budala?

Ne, nisam. Ko mi može reći ko sam? (I, iv, 215-219)

prevod: Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963

Poput Ričarda II, kralj Lir postaje sinonim za čoveka koga je vlast iskvarila, pa je postao nerazborit monarh, tragično autoritaran i nevidavan, nesposoban da prihvati bilo koje mišljenje drugačije od svoga. Njegova želja, da mu čerke javno iskažu svoju ljubav, zapravo oličava ceremonijalnu predstavu laskanja, u kojoj svi, osim Kordelije, dobrovoljno učestvuju. Budući da Lir nagrađuje one koji udovoljavaju njegovom hiru, a kažnjava one koji odbijaju da to učine, on mora da pređe put od samoobmane do sticanja konačne svesti o sebi i drugima. Na pitanje koje sam sebi postavlja - „ko mi može reći ko sam?“ (I, iv, 219) – dobija direktan i iskren odgovor od vernog pratioca, dvorske lude: „Lirova senka“ (I, iv, 220). Naime, gubitkom titule koja mu je obezbeđivala lažni autoritet i uvažavanje, Lir postaje obična senka onoga što je nekada predstavljao, što, kao u slučaju Ričarda II, označava početak bolnog i mukotrpnog puta samospoznaje.

I ja sam opet kralj. Al postepeno počnem
Misliti da mi Bolinbruk skide krunu,
I onda nisam ništa. (V, v, 31-38)

Dominantna ideja u poslednjem Ričardovom monologu predstavlja svest da je sve što nosi obris ovozemaljskog iluzija: nijedna uloga, niti uzvišena ni dostojanstvena, niti unižena ni snishodljiva, nije dugotrajna, i nijedna od njih ne pruža dugotrajno zadovoljstvo. Jedino što je izvesno jeste da konačno spokojstvo može da se nađe u zaboravu, u potpunoj redukciji čoveka na obično „ništa" (V, v, 38).

Reč „ništa", smatra Vladislava Gordić Petković, predstavlja „retoričku obmanu prvog reda: da sve bude složenije, „ništa" ne sugerise samo odsustvo, već i – prazninu koja žudi da se ispuni značenjem. Šekspirovi negativni junaci uspeavaju da tu prazninu ispune prividom značenja zahvaljujući tome što su njihove žrtve ili lakoverne, ili nesigurne u sebe" (Gordić Petković, 2012: 120).¹¹⁴ U slučaju Ričarda II, predavanje krune Bolinbruku može da se protumači kao konačni gubitak ličnog identiteta glavnog junaka drame: ostaje samo nesigurnost i nespokojstvo u vezi onoga što Ričard bez krune kao svog statusnog simbola treba da predstavlja.

U sledećem trenutku, Ričard čuje muziku koja dopire iz spoljnog sveta, koja ga inspiriše da dođe do značajnog uvida o sopstvenoj prirodi:

Imam nežno uho koje prekorava
Svaki kvar takta neusklađene strune.
Al u skladu moje države s vremenom
Kvar pravilnog ritma nisam osećao.
Traćio sam vreme, sad ono traći mene,
I pretvara me u časovnik svoj. (V, v, 45-50)

¹¹⁴ Vladislava Gordić Petković svoju tezu o retoričkoj obmani prvog reda koja se ogleda u Šekspirovoj upotrebi reči „ništa" obrazlaže na primeru tragedija *Kralj Lir* i *Hamlet*: „Kordelijino „ništa" neminovno će se pretvoriti u metaforu opasne nestabilnosti retoričkog znaka...ono predstavlja manevar ženskog jezika, jedino utočište za pravu ljubav, ali i opasno oružje muške borbe za dominaciju...Disproporcija između reči i značenja čini Kordelijin odnos prema ocu neobično sličnim odnosu Hamleta i Ofelije. Lir i Ofelija će ishitreno poverovati da je odsustvo ljubavnog govora znak odsustva ljubavi: bez reči, ljubav se svodi na „ništa", i to na ono koje sugerise odsustvo i nepostojanje" (Gordić Petković, 2012:120, 122). Na primeru Šekspirovog Ričarda II, reč „ništa" prvenstveno sugerise odsustvo i nepostojanje ličnog integriteta kralja, koji je zamenjen konceptom javne funkcije monarha, te konačno, kada dođe do prekida u izvršavanju ove javne funkcije, glavni junak preživljava krizu potpunog gubitka identiteta.

U poslednjim stihovima drame, Šekspir naglašava paralelu između Ričardove sposobnosti da prepozna nesklad i falš note u muzičkoj kompoziciji koju čuje iz spoljnog sveta, sa sopstvenim iskrenim priznanjem i odgovornošću za nesklad i nered koje je lično prouzrokovao u svojoj državi. Konačno, u poslednjem dramskom monologu, Ričard doživljava ličnu transformaciju: više se ne projektuje u nevinu žrtvu spleta nesrećnih okolnosti koju treba žaliti, već preuzima odgovornost za svoje tragične postupke.

U pomenutom Ričardovom monologu dominira melanholično, rezignirano i sekularno razumevanje neophodnosti političke promene. Ričard sada postaje svestan činjenice da kraljevi ne vladaju po božanskom pravu, već svojom veštinom, napornim radom i odgovarajućim odnosom prema onima koji učestvuju u upravljanju državom. Holdernes je mišljenja da ovaj Ričardov monolog sadrži konačni Šekspirov komentar o samotnoj priči jednog kralja:

Solipsistična fantazija imperijalističke imaginacije je najzad pokorila svet jedino kako je mogla: poništavajući ga, zauzimajući vakuum samoće u kojoj neobuzdani ego može da izvodi svoju neinhibiranu igru (Holderness, 1985: 40).

Kraj ovoj „neinhibiranoj igri“, kako je naziva Holdernes (Holderness, 1985: 40), postaje očigledan u činu na koji je Ričard primoran – da skine krunu i preda je svom protivniku Bolinbruku – čime, kao što je već napomenuto, dotadašnji kralj gubi svoj lični identitet i postaje obično „ništa“ (V, v, 38).

U liku Ričarda II, Šekspir po prvi put u svojim istorijskim dramama detaljno ispituje i osuđuje tragične posledice kraljevog svesnog izbora lične izolacije. Ričard III je još jedan Šekspirov tragičan lik koji donosi odluku da se izoluje od svih rodbinski familijarnih i državnički rodoljubivih veza, i da svoju politiku sam sprovodi, što je strategija za koju se odlučuje i Ričard II u prvom delu drame. Međutim, kako tvrdi Robert Pirs, u odnosu na Ričarda III, Ričard II je „amater koji glumi ulogu profesionalnog zločinca“ (Pierce, 1971: 161).¹¹⁵ On ne može da se nosi sa posledicama vlastitog ličnog izbora koje će uslediti kasnije – prezrenjem svojih podanika, usamljenošću i nedostatkom bilo kakvog smislenog ljudskog kontakta – te će težiti da sve

¹¹⁵ "Richard II is an amateur playing at professional villainy" (Piers, 1971: 161).

navedene koncepte verbalizuje, što je ujedno i objašnjenje za veliki broj monologa koje mu je Šekspir u ovoj drami posvetio.¹¹⁶

Kada govori o odlikama Šekspirovog jezika, Vladislava Gordić Petković ističe činjenicu da dva, na prvi pogled, nespojiva svojstva – artifičijelnost i ekonomičnost – najbolje oslikavaju tu kompleksnost izražavanja koja pokreće mehanizme delovanja sveta u formi verbalne zagonetke, te da njegov način izražavanja postavlja neodgovoriva pitanja i nerešive probleme. U daljem razmatranju složenosti Šekspirovog jezika, Vladislava Gordić Petković objašnjava koncept retoričke obmane, usredsređujući se pre svega na Igltonov koncept „jezičke inflacije“:

Teri Iglton tvrdi da Šekspirove drame obogaćuju društveni poredak nesvakidašnjom rečitošću, ali da su poredak sveta i poredak reči u stalnom potencijalnom sukobu (Eagleton, 1986: 11). Uređenu političku državu uslovljava stabilnost jezika, ali Šekspirova vera u društvenu stabilnost dovedena je u opasnost istim onim jezikom koji je formuliše (Eagleton, 1986: 11). Retorička obmana rađa se iz spoznaje da se svet i reč ne poklapaju, da nema ekvivalencije; niti jezički znak otelovljuje pojam, niti reč uspeva da reprodukuje realni svet, te, zbog nemogućnosti da bude fizički adekvatan, jezik stalno traga za idealnim izrazom između dve krajnosti – malorekosti i jezičke inflacije. Obe su ove krajnosti jednako opasne po poredak (Gordić Petković, 2012: 119, v. Gordić Petković, 2007: 65-73).

Imajući u vidu Šekspirov koncept sukoba koji se u *Ričardu II* više ogleda u lingvističkom, verbalnom domenu, nego u fizičkom domenu bojnog polja, Teri Iglton govori o konceptu „jezičke inflacije“, koja ističe nemogućnost nametanja Ričardovih verbalizovanih želja svetu koji je u potpunosti nepopustljiv i bezosećajan prema izraženim stavovima jednog monarha (v. Eagleton, 1986: 9). Iglton dalje zaključuje da

¹¹⁶ Povodom interpretacije *Ričarda II* često je bilo reči i o destabilizaciji polnih razlika i polnih uloga. Ričard II se zbog svojih suza, emocija, sklonosti ceremoniji i priči umesto delanju, po mišljenju mnogih predstavnika feminističke kritike, često tumačio kao feminizovan muškarac, naspram kojeg je postavljen muževni i ambiciozni političar i ratnik Henri Bolinbruk, što je karakteristika koja se može uočiti i u prethodno citiranom monologu. Tako kao primer ove konstatacije, Rakinova navodi da je u pozorišnoj postavci *Ričarda II*, koju je 1995. godine režirala Debora Varner, Ričarda igrala žena, glumica Fiona Šo, i zaključuje da Šekspirov Ričard, pored Bolinbruka, iako Šekspir nije doslovno razvio polnu opoziciju između njih, izgleda kao žena spram muškarca (v. Rackin, 1997: 141-142, preuzeto iz Bečanović Nikolić, 2007: 386).

Ričard II čak i sopstveno svrgavanje s prestola preživljava tako što ga doživljava kao ličnu tragediju, a sa smrću se suočava putem kratke metafizičke pesme s tematikom smrti:

Takvo pretenciozno mitologizovanje je sasvim u skladu s njegovim bezobzirnim političkim oportunizmom. Kad se simbolizam odvoji od političke realnosti da bi sam sebi postao cilj, on tu realnost ostavlja bez značenjske vrednosti, kao puki sirovi materijal koji treba značenjski iskoristiti. Nije čudno što je Ričard, kao toliki moderni političari, istovremeno hladnokrvan i sentimentaln (Eagleton, 1986: 10).

Važno je napomenuti da se inicijalna pompeznost kraljevog izražavanja pretvara u uniženu pomirenost sa tragikom sopstvene sudbine, koja naročito dolazi do izražaja u Ričardovom poslednjem monologu u drami, jer je kralj konačno svestan vlastite odgovornosti za poraz u igri sticanja i očuvanja političke nadmoći, te se ova ideja manifestuje i kroz gubitak sofisticirane ceremonijalnosti kraljevog govora, što Igltonu služi kao potvrda ideje da jezik predstavlja najdublji unutrašnji oblik realnosti: „Mit i metafora bi trebalo da su u službi društva, a ne njegovi gospodari; oni nisu ni čist suplement, nisu puki zanemarljivi ornamenti, jer istoriju kojoj daju spoljašni izraz oni oblikuju i iznutra" (Eagleton, 1986: 12).¹¹⁷

Poput *Kralja Džona*, *Ričard II* predstavlja Šekspirovu studiju o politički slabom i neefikasnom monarhu, čija se vladarska neažurnost ogleda i na ličnom planu. Za razliku od Ričarda III, kome svest o sopstvenoj izolaciji od ostalih likova pruža neopisivo zadovoljstvo, te se idejom sopstvene nadmoći naslađuje gotovo do kraja drame, kralj

¹¹⁷ Problematiku gubitka srednjovekovnih vrednosti u vezi sa poretkom stvari u svemiru, kao i sa prirodom predstavljanja u jeziku, više nego bilo koja druga drama pokreće *Ričard II*, smatra Zorica Bečanović Nikolić: „Brojni autori su ponavljali opoziciju između tradicionalnih vrednosti i moderne real-politike, između ceremonije i rituala, s jedne strane, i istorije, s druge. Što se jezika tiče, u *Ričardu II* su nalazili „slo jednog ontološkog jezika...u kojem reči imaju božansko neotuđivo pravo na svoje referente“, „pad jezika“, „proces jezičkog razlaganja“ svojstven nastupajućem sedamnaestom veku. Povodom *Ričarda II* vođene su i rasprave o tome da li se u toj drami sukobljavaju srednjovekovna koncepcija kraljevske vladavine i nova, renesansna. No problem susreta/sukoba medieválnog i modernog nije jedini antinomičan odnos u ovoj drami. Nep ih nabraja nekoliko: jezik/čin, simbol/funkcija, javna dužnost/privatne veze, kognitivna struktura/ performativna snaga...Ričard barata rečima, a Henri dela. No, njihovi se činovi, u kontekstu istorijske strukture čiji su deo, pojavljuju kao deo događajnog sklopa što prevazilazi svako individualno pozitivno razumevanje. Problem je, dakle, zaključuje Nep, i za čitaoce istorije i za njene činioce, u tome što figure misli u jeziku – končeta i metafore, koji uvek izmiču čistoj ideji i razgrađuju je – donose samo negativno znanje, koje dolazi nakon činjenice" (Bečanović Nikolić, 2007: 249, 250; v. Nepp, 1989: 182-201).

Džon i Ričard II ne mogu da se nose sa tragičnim posledicama sopstvenog izbora svesne izdvojenosti od ostalih dramskih likova. U drami *Ričard II*, Šekspir započinje da istražuje temu koja je dominantna u njegovoj drugoj istorijskoj tetralogiji – temu psihološkog profila vladara, s posebnim osvrtom na lične posledice gubitka vlastitog kraljevskog identiteta.

7. HENRI IV, I I II DEO: „NEKO VREME POVLADIVAĆU/ TOJ PLAHOM ĆUDI VAŠEG LENSTVOVANJA”, ALI „ODSADA ĆU BITI VIŠE ONO ŠTO SAM/ MOĆNI KRALJ, STRAŠAN”¹¹⁸

7.1 PRVI DEO HENRIJA IV: „ŽIG RAZVRATA I SRAMA" NA „PRESTOLONASLEDNIČKOJ SENCI"

Iako se radnja prvog dela *Henrija IV* direktno nadovezuje na radnju prethodnog istorijskog komada iz Šekspirove druge tetralogije, *Ričarda II*, u slučaju *Henrija IV* govorimo o potpuno drugačijem autorskom pristupu istorijskoj tematici. Dok je *Ričarda II* karakterisala upotreba izuzetno formalnog i kraljevski dostojanstvenog jezika koja je imala funkciju da naglasi ozbiljnu i problematičnu temu svrgavanja s vlasti i pogubljenja jednog legitimnog vladara, Šekspir se u drami *Henri IV* odlučio za drugačiji pristup: poput velikog broja njegovih komedija (*Mnogo vike ni oko čega*, *Mletački trgovac*, *Bogojavljenka noć*), u ovoj istorijskoj drami dolazi do direktne jukstapozicije dva različita sveta – aristokratskog sveta dvorskih intriga i svesti o nužnosti političko-istorijskog delovanja i plebejskog sveta kafanskih masnih viceva i hedonistički bezbrižnog pristupa životu. Kontrast između ova dva sveta naročito dolazi do izražaja u načinu na koji Šekspir formalno i žanrovski različito pristupa njihovom oslikavanju – naime, ozbiljnost i uzvišenost državne politike se u stihovima opisuje kroz pozivanje na postojeće hronike, kao u prethodno analiziranim Šekspirovim istorijskim dramama, dok su, s druge strane, u prozi opisani komični elementi koji proizlaze iz ležernog i nemarnog načina života nižih društvenih slojeva. Šekspirov opis razlike između ova dva sveta od izuzetnog je značaja za temu ovog rada: ta razlika počiva na sukobu između dva suprotstavljena sistema vrednosti – s jedne strane, napominje se važnost javne političke

¹¹⁸ Vidi sažet prikaz *Henrija IV* u *From Lord of Misrule to Reformed Prince: Choice between Private Conscience and Public Duty in Shakespeare's Henry IV* (Petrović, Kostić, 2010: 143-155).

funkcije i patriotske dužnosti, a, s druge, važnost privatnih mogućnosti izbora životne filozofije i odanost ličnom konceptu ljubavi, savesti, morala i časti.

Sistemi vrednosti komičnog sveta krčme „Kod glave divljeg vepra" u Istčipu i političkog sveta kraljeve većnice su već na samom početku drame opisani kao potpuno nekompatibilni. Falstafova uvodna rečenica, „Pa, Hale, koje je doba dana, momče?" (1, I, ii, 1)¹¹⁹, zapravo otkriva njegovu ležernu i bezbrižnu životnu filozofiju, koja nikako ne može da se dovede u vezu sa ozbiljnošću državno-političkih tema kojima se bavi kralj Henri IV (makijavelistički pragmatičan, lukav i mudar Bolinbruk iz *Ričarda II*). Zaista, od kralja se ne očekuje da ne zna koje je tačno doba dana, da spava u krčmi do podneva ili, pak, da opšti u tako nezvaničnom, opuštenom maniru sa svojim savetnicima ili dvoranima. Odgovor princa Henrija, poput prisnog Falstafovog obraćanja princu (Falstaf koristi prinčev nadimak „Hal", a obraća mu se i sa „momče" iz milošte), zapravo sugerše blisku prijateljsku vezu između dvojice ljudi, u kojoj nema pozivanja na stalešku hijerarhiju ili društvene konvencije:

Toliko ti je mozak otupeo od starog vina, otkopčavanja posle večere i spavanja po klupama posle podne, da si zaboravio da pitaš ono što stvarno želiš znati. Kog te se đavola tiče doba dana? (1, I, ii, 2-4)

S druge strane, uvodno obraćanje kralja Henrija IV predstavlja pravi primer politički osvešćenog javnog iskaza državnika koji u potpunosti poštuje pravila formalnog i zvaničnog obraćanja (neizostavno upotrebljavajući zamenicu „mi" za iskazivanje svog kraljevskog statusa), sa naročitim isticanjem ideje sopstvene odgovornosti, ali i odgovornosti čitave nacije, da se uspešno prevaziđe destruktivno zaveštanje predašnjeg građanskog rata. Opšti smisao uvodnog monologa kralja Henrija IV jeste ideja da objava krstaškog rata protiv muhamedanaca treba da dovede do prestanka unutrašnjih borbi u Engleskoj:

Mada uzbuđeni, brigom iznureni,
Naš trud je da plašljiv odahne mir i počne
Užurbani glas o novim borbama
Budućim, na daljnim, tuđim obalama.
Žedna usta naše zemlje neće više

¹¹⁹ Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963

Kvasiti usne krvlju dece njene,
Ni rat joj polja brazdati rovovima,
Ni njeno cveće tlačiti kopite
Dušmanskih konja bojnih. (1, I, i, 1-9)

Međutim, već u sledećoj sceni postaje očigledno da se period mira približava kraju, jer državi preti opasnost od pobunjenih barona iz Velsa i Škotske, te se kralj Henri IV nalazi u identičnoj situaciji kao i prethodni kralj Ričard II, koga je on lično svrgnuo s vlasti i, konačno, naredio da se ukloni. Kraljev govor pobunjenim velmožama iz aristokratske porodice Persi u prvi plan ističe uzvišenost i neotuđivost kraljevskog položaja:

Krv mi beše odveć hladna, umerena,
Nesklona da uzavre na drskosti;
I vi ste sve to primetili, pa ste
Gazili po mom strpljenju. Ali znajte,
Odsada ću biti više ono što sam,
Moćni kralj, strašan, uprkos naravi,
Glatke ko ulje, meke ko paperje,
Što gubi ono pravo poštovanje,
Što hola duša tek holom ukaže. (1, I, iii, 1-9)

Kraljeva prava priroda, kako je on lično predstavlja u prethodno navedenim državnim nastupima, skrivena je iza fasade državnika, dok je, s druge strane, prinčeva prava priroda određena njegovim odlučnim odbijanjem da postane aktivni učesnik na engleskoj političkoj sceni. Princa Hala ne zanima svet kraljeve većnice, te svesno i namerno postaje stranac i sopstvenom ocu i njegovom dvoru.

Međutim, kraljeva oštra kritika načina života koji vodi mladi princ Hal ukazuje na činjenicu da su ova dva sveta nerazdvojivo povezana, te u kombinaciji čine jedinstvenu dramsku priču, u kojoj se pored elemenata istorijske građe i komedije, kompleksno isprepletenih, uvodi još jedan novi element – svet bojnog polja, u kome dominira mladi ratnik Henri Persi, zvani Ognjanin. Struktura prvog dela *Henrija IV* je šematski i detaljno razrađena: Šekspir predstavlja svoj jasno uočljiv obrazac kojim pokušava da ostavi lični smisaoni pečat na besmisao i kaos istorije. Ovaj obrazac se zasniva na opisivanju

rivalstva između dvojice mladića, Ognjanina i princa Henrija, koje na početku drame definiše različita životna filozofija, kao i na opisivanju dvojice staraca koji, simbolično, predstavljaju alternativne tipove očinske figure mladom princu, kralja Henrija IV i Falstafa. Potencijalno rivalstvo između dvojice mladića postaje očigledno već u prvoj sceni drame kada kralj Henri IV opisuje mladog pobunjenog Ognjanina kao „najpravije stablo cele šume" (1, I, i, 78) i „miljenika sreće i njen ponos" (1, I, i, 79), te žali što nije otac jednom takvom mladiću, već mladom Henriju koji „na svom čelu nosi žig razvrata i srama" (1, I, i, 85).

Donekle je ovaj jednostavan dramski obrazac usložen činjenicom da prvi deo *Henrija IV* nije samostalni komad, već ima i svoj nastavak. Tiliyard i Dover Vilson ističu ideju da oba komada doprinose jedinstvu radnje izraženom u deset činova, pri čemu je radnja drame očigledno nedovršena na kraju prvog dela (v. Tillyard, 1964: 264, Wilson, 1952: 4). S druge strane, Harold Dženkins smatra da je radnja prvog dela *Henrija IV*, paradoksalno, i potpuna i nepotpuna. U svojoj studiji, *Strukturalni problem Šekspirovog Henrija IV* (1956), Dženkins ističe ideju da publika i čitaoci intuitivno očekuju dvojak rasplet na kraju ove drame:

Činjenica je da obe radnje *Henrija IV*, u kojima je mladi princ glavni junak, počinju istovremeno u prvom činu prvog dela, iako se jedna završava smrću Ognjanina u prvom delu drame, a druga s progonstvom Falstafa na kraju drugog dela drame (Jenkins, 1970: 165).¹²⁰

Dženkins tvrdi da je tokom pisanja prvog dela drame, Šekspir shvatio da ima previše materijala za jedan komad te je promenio svoje mišljenje i naknadno odlučio da mu doda nastavak. Štaviše, kao potvrdu svog stava, Dženkins navodi da je glavna radnja prvog dela drame zasnovana na uspešno realizovanoj ideji reformisanja načina života princa Hala, dok drugi deo počinje opisom nereformisanog princa, što, po njemu, dovodi do nepotrebnog dupliranja i ponavljanja dramske radnje, te time samo još više ističe ideju da su ova dva komada donekle nekompatibilna (v. Jenkins, 1970: 166, 171).

Bez obzira na suprotstavljena mišljenja kritičara, sa sigurnošću se može tvrditi da prvi deo drame poseduje jasno definisanu dramsku strukturu, koja najviše dolazi do

¹²⁰ "The plain fact is that in Henry IV two actions, each with the Prince as hero, begin together in the first act of Part I, though one of them ends with the death of Hotspur at the end of Part I, the other with the banishment of Falstaff at the end of Part II" (Jenkins, 1970: 165).

izražaja prilikom njenog scenskog izvođenja, dok drugi deo drame može da se posmatra kao dodatni komentar ili konačna završnica radnje započete u prvom delu, o čemu će biti više reči kasnije u delu rada posvećenom drugom delu *Henrija IV*.

Sukob između životnih stavova oca i sina predstavlja prekretnicu u prvom delu *Henrija IV*. Do kulminacije ovog sukoba u drami dolazi u drugoj sceni trećeg čina drame, iako se ovaj sukob anticipira već u uvodnoj sceni, kao što je već nagovešteno. U ovoj sceni preovlađuje tema očevog razočarenja u svog sina, kao i moralna osuda njegovog načina života, dok se, s druge strane, pohvaljuje i slavi mladi vitez, slave željan, principijelan i častan Ognjanin, iako pobunjenik protiv kralja:

Eto, skiptra mi i moje duše, on je
Zasluzio presto više nego ti,
Prestolonaslednička senko. (1, III, ii, 97-99)

Ideja koju Šekspir indirektno implicira u ovom monologu kralja jeste da je ponašanje princa Hala direktna božja kazna za nedela koje je kralj Henri IV počinio protiv svog prethodnika Ričarda II:

Ja ne znam da li tako htede Bog,
Zbog učinjenog kakvog nedela,
Te tajno dosudi mi da moja krv
Izrodi za mene osvetu i bič?
Al' ti me tvojim načinom života
Navodiš na mis'o da si određen
Da budeš odmazda neba, bič i kazna
Za moje prestupe. (1, III, ii, 4 -11)

Iako kralj eksplicitno ne pominje starog Falstafa, on kritikuje hedonistički način života mladog princa („razuzdane i niske želje“, „tričava, bedna i prostačka dela“, „jalove slasti“), kao i prinčeve sledbenike i inspiratore takvog ponašanja („društvo ološa“), koji ne priliče njegovoj „plemenitoj krvi“ i „kneževskom srcu“, niti iz društveno-hijerarhijske ni iz moralne perspektive (1, III, ii, 12-16). Jednom princu ne priliči da dolazi u kontakt sa ljudima iz nižih društvenih slojeva, a nepriličnim željama se treba odupreti, kako bi se uspostavila samokontrola kao osnovna pretpostavka političkog uspeha u državničkim poslovima. Tako samokontrola postaje koncept koji istovremeno i vezuje i razdvaja

politički i lični aspekt pojedinca. Na primeru svog prethodnika Ričarda II, kralj Henri IV ilustruje loš primer vladavine monarha koji je kompromitovao svoj kraljevski položaj i konačno izgubio vlast i moć, upravo zbog druženja sa „plitkim lakrdijašima" i „glupim pajacima":

Lakomisleni kralj se šetko ovamo-
Onamo, sa plitkim lakrdijašima,
Prevrtljivcima što se kao peć
Gvozdena brzo ogreju, ohlade;
Ponižav'o ugled svoj, i mešao se
S glupim pajacima, izlagao ime
Poruzi njihovoj;
I, pošto su ga viđali svakodnevno,
Ljudi su bili siti meda, stali
Mrzeti i sam ukus slasti, koja,
Prelazeći meru, prešla je već mnogo. (1, III, ii, 55-62, 68-71)

Dok raspravlja o sopstvenom nemoralnom načinu dolaska na engleski presto, kralj Henri IV ponosno govori o svojim makijavelističkim političkim sposobnostima, o manipulativnoj veštini kontrole nepredviđenih situacija, hladnokrvnoj taktici proračunatog prikriivanja pravih vlastoljubivih namera. On sina podučava navodeći sopstveni licemerni primer kako da od privida vladarske ispravnosti i moralnosti iskoristi maksimum iz svake problematične političke situacije u kojoj se zadesi:

Ponašao sam se najuljudnije,
A ogrnut bio takvom smernošću,
Da izazivah odanost svih srdaca,
Pokliče glasne, pozdrave sviju usta,
Čak i u prisustvu krunisanog kralja. (1, III, ii, 50-55)

Kralj Henri IV ide i korak dalje u pokušaju da osramoti sina i da ga osvesti kako bi se ponašao u skladu sa svojim titularnim statusom, te mu se obraća kao svom „najvećem dušmaninu", koji se kao „Persijev najamnik", bori protiv vlastitog oca (1, III, ii, 126-128). Ovakve uvrede utiču na princa Hala, te on postepeno počinje da menja svoje vrednosne sudove – hedonizam zamenjuje ratnički kodeks, te se u njegovom sledećem

monologu anticipira borba između dvojice mladih rivala, u kojoj će princ Hal preuzeti dotadašnju Ognjaninovu retoriku glorifikacije ratničke časti i slave, kao i želju da se sam dokaže u borbi:

Iskaliću to na Persijevu glavu;
I na kraju ću jednog slavnog dana
Smeti da vam kažem da sam ja vaš sin,
Dok mi sve odelo bude krvavo,
Lice umrljano krvlju, koja će
Kad se spere, jednom odneti i moj sram. (1, III, ii, 132-137)

Princ Hal više ne pronalazi izgovore za svoje dotadašnje ponašanje i opisuje ga kao sramno i ponižavajuće u odnosu na dostojanstvenu titulu koju nosi. U nastavku već citiranog Halovog monologa, princ svrsishodno koristi pravničku i ekonomsku terminologiju u opisu svoje lične transformacije – on opisuje kako će bukvalno prebaciti akumuliranu slavu Ognjanina na sopstveni račun:

Jer će doći čas
Kad ću tog severnog mladića naterati
Da svoju slavu zameni za moj sram.
Punomoćnik mi je Persi, gospodaru
Što za moj račun slavna dela skuplja.
Al pozvaću ga da strogo položi,
Račun i preda svaku svoju čast,
Pa čak i priznanja i najmanji znak,
Inače mu račun istržem iz srca. (1, III, ii, 144-152)

Dve paralelne radnje u prvom delu *Henrija IV* tako bivaju ujedinjene dvema pobunama – pobunom nezadovoljne aristokratske porodice Persi, koja diže glas protiv kralja kome je pomogla da dođe do engleskog prestola, i pobunom samog princa Hala, bludnog sina pod Falstafovim uticajem, protiv ustaljenih i nametnutih društvenih normi i konvencija vezanih za kodeks prinčevog ponašanja, koji se, iako povezuje na prvi pogled nespojive svetove gradske krčme i kraljeve većnice, veoma brzo vraća na realizaciju obećanja neophodnosti lične transformacije.

Transformacija koju Hal naknadno doživljava postaje uočljiva u govoru Vernona, jednog od pobunjenika, koji komentariše veličanstveni prizor princa u novoj odeći, „ko ikone blistave u zlatnom odelu“, „lepog kao letnje sunce“(1, IV, i, 101-106): sa novim odelom stupa na scenu i nova prinčeva ličnost, njegova javna maska patriotske dužnosti zaklanja ličnu jedinstvenost i originalnost. Politički problem na koji se u navedenoj sceni između oca i sina aludira tiče se hereditarnog principa monarhije i buduće stabilnosti države, koji je, kao što je već navedeno, predstavljao stalnu preokupaciju u poslednjim godinama vladavine kraljice Elizabete I. Budući da je mladi princ uočio važnost očuvanja hereditarnog principa za prosperitetnu budućnost engleske države, te se dozvao pameti i odlučio da raskrsti sa raskusnim načinom života koji je do tada vodio, u dramu se implicira rodoljubiva ideja da niko i ništa više ne može da stane na put blagostanja nepobedive engleske nacije.

...

Međutim, drugi deo *Henrija IV* pokazuje da je pomirenje između oca i sina bilo trenutno, i da bez obzira što feudalne velmože intenziviraju svoje pobunjeničke pokušaje, princ Hal i dalje nastavlja sa hedonističkim načinom života, te je drugo suočenje između oca i sina neophodno, kako bi se naglasila važnost već proklamovanih, tobože zajedničkih, životnih stavova. Šekspir insistira na opisivanju trojne veze između kralja, princa i Falstafa, jer time ističe značaj teme koja ujedno predstavlja okosnicu ovog rada – razlike između nametnute javne funkcije i patriotske dužnosti, s jedne, i ličnih uverenja i sopstvenog izbora životne filozofije, s druge strane.

Ovo važno pitanje se prvi put u prvom delu drame uočava u Halovom monologu na kraju druge scene prvog čina. U neočekivanoj promeni načina obraćanja, koja se u dramu domišljato reflektuje kroz prelaz iz proze u stihove, od prijateljskog ćaskanja sa Falstafom i Poinsonom do ozbiljnog tona jednog državnika, publika i čitaoci postaju svesni drugog aspekta prinčeve ličnosti, koji ranije nije bio uočljiv. Uvodne reči ovog monologa, „Znam vas!“, zvuče prilično iznenađujuće i, donekle, šokantno:

Znam vas! – i neko vreme povlašćivaću

Toj plahoj ćudi vašeg lenstvovanja.
Biću u tome sličan Suncu, koje
Dozvoljava niskim, kužnim oblacima
Da svetu zaklone njegovu lepotu,
Da bi mu se željni divili još više
Kad mu se prohte da sine u sjaju
Probijajući tamne, ružne magle
Isparenja, što ga izgleda uguše. (1, I, ii, 183-191)

U ovom monologu, princ Hal glorifikuje koncept božanske kraljeve prirode, iako je ona trenutno, u njegovom slučaju, zamagljena, te ne dolazi do izražaja među tamnim, ružnim maglama isparenja svojih kužnih sledbenika. Već u prvom činu drame, princ Hal demonstrira da je pravi sin svog manipulativnog oca, te je „disocijacija senzibiliteta" o kojoj govori Eliot (Eliot, 1921: 64, 66), doduše prvenstveno na planu strukture, stila i ideologije teksta, u navedenom monologu lako prepoznatljiva i primenljiva i u postupku građenja lika i karakterizacije mladog princa. Šekspirovo naglašavanje manipulacije prividom anticipira već naveden kraljev monolog o sopstvenoj strategiji dolaska na engleski tron (III čin, ii scena). Poput svog pragmatičnog oca, makijavelista Hal pokazuje da je sposoban da racionalno iskonstruiše privid svog tobože iskrenog ponašanja, te njegov monolog zvuči svrsishodno hladno i iskalkulisano, naročito kada se uporedi sa toplim emotivnim nastupom Falstafa prema svom mladom sledbeniku. Poput Antonija, u Šekspirovoj tragediji *Antonije i Kleopatra*, koji racionalno ističe da nužno mora da se odvoji od zanosne kraljice Kleopatre (I, ii, 128), kako bi se posvetio svojim vojnim pohodima, a svestan je da zbog bezuslovne ljubavi koju oseća prema njoj ne može svoju odluku da sprovede u delo, i u prvom delu *Henrija IV* preovladava Halova lična nesigurnost u vezi praktične realizacije sopstvene namere, jer je način života kojim živi Falstaf izuzetno privlačan kako samom princu, tako i publici i čitaocima ove drame.

Najučestaliji primer ilustracije primamljivosti Falstafovog bezbrižnog načina života obično je scena u kojoj se Hal i Falstaf pripremaju za anticipirani susret između kralja i princa tako što dele uloge i vežbaju ih (II čin, iv scena). Ova scena predstavlja dramsku tehniku „komada u okviru komada", jer Hal i Falstaf izvode predstavu zainteresovanoj publici iz krčme, u kojoj se oba novopečena glumca ponose svojim

glumačkim umećem i veštinom prisvajanja tuđih osobina. Publika u krčmi je naročito oduševljena Falstafovim glumačkim nastupom. Falstafova kombinacija izražavanja u prozi i u slobodnom stihu u ovoj sceni sugeriraju direktnu parodiju na teatralni vokabular starije generacije i njihovo pompezno, ali nadasve površno moralisanje, te na taj način implicira ideju da su njihovi strogi moralni nazori zapravo samo privid, maska koja ide uz određenu društveno-političku priliku, poput čuvene izjave u Falstafovoj predstavi: „Ova stolica biće mi presto, ovaj dvorac skiptar, a ovaj jastuk kruna" (1, II, iv, 365).

Kroz satiričan prikaz svih prigovora koje su mu upućene zbog destruktivnog uticaja na mladog princa, Falstaf učvršćuje svoju poziciju, da bi već u sledećem trenutku, iz parodije prešao na strategiju direktne odbrane svog načina života i životne filozofije, neočekivano citirajući primere iz Jevanđelja po Mateju, („Jer se po rodu drvo poznaje", XII, 35):

A ipak, ima jedan čestit čovek koga sam često viđao u tvom društvu, ali mu ne znam imena...Naočit, dostojanstven čovek, vere mi i krupan, vedra izgleda, prijatna oka i najplemenitijeg držanja, i čini mi se, ima mu oko pedeset, ili, Bogorodice mi, šezdeset godina; sad se sećam, ime mu je Falstaf. Ako je taj čovek sklon razvratu, onda sam se prevario u njemu, jer, Hari, vidim vrlinu u njegovom izgledu. Ako se drvo poznaje po plodu kao plod po drvetu, onda pouzdano tvrdim da ima vrline u tom Falstafu; s njim se druži, ostale oteraj. (1, II, iv, 407-413)

U ovom monologu, Falstaf unapred odbacuje sve moguće zamerke protiv svog hedonističkog ponašanja i destruktivnog uticaja na mladog princa tako što svoje fizičke karakteristike opisuje kao ilustraciju zdravih apetita, a ne opake bolesti i gnusne neumerenosti, glorifikujući ideju prirodnog izobilja.

Međutim, dominantna tema koja se uočava u ovoj glumačkoj performansi jeste Falstafov strah da će ga Hal naposljetku oterati. U obe uloge koje preuzima, uloge kralja i princa, Falstaf uvek insistira na ideji sopstvene odbrane od neutemeljenih optužbi za korumpiranje mladog naraštaja. Kada Hal preuzme na sebe ulogu kralja, dolazi do promene tona u sceni. Preuzimajući na sebe ulogu oca, Hal postaje kralj, koji, po sopstvenom shvatanju, s punim moralnim pravom sprovodi duhovni egzorcizam nad Falstafom, koga pogrdno naziva belobrađim satanom. Hal se projektuje u hrišćanskog

moralistu, koji direktno napada Falstafa, dok se optužbe protiv njega sve više i više nagomilavaju. Budući da su reči koje izgovara Hal izrečene s dosta gorčine i agresije, može se reći da sam Hal, kroz masku kralja koga glumi, izražava svoje najdublje i iskrene emocije:

Davo te prati u obličju starog, debelog čoveka; tona od čoveka je tvoj drug. Zašto opštiš s tim kovčegom ćudi, tom sejarom životinjstva, tim naduvenim demetom vodene bolesti, tim ogromnim mehom vina, tom prepunom vrećom creva, tim pečenim maninčrijskim volom s nadevom u buragu, tim uvaženim porokom, tom sedom brukom, tim ocem grubijanom, tom taštinom u godinama? (1, II, iv, 431-435)

Pošto se Falstafova proždrljivost u prethodnom monologu tumači kao znak njegove bestijalnosti i monstroznosti iz perspektive puritanaca i moralista sa kojom se Šekspir definitivno nije slagao, autor je smatrao da je neophodno da sam Falstaf treba da odgovori na ove optužbe, pri čemu on nudi pojašnjenje činjenica koje karakterišu njegov fizički izgled na potpuno drugačiji, simpatičniji način, mnogo upečatljiviji od predašnjih, uvredljivih izliva moralnosti:

Ali da kažem da ima više zla u njemu nego u meni, značilo bi reći više no što znam. Što je star, tim veća šteta – njegove bele kose to svedoče; ali da je on, da prosti vaša milost, bludnik, to sasvim poričem. Ako su vino i šećer greh, neka Bog pomogne grešnima! Ako je greh biti star i veseo, onda će mnogi stari krčmar koga poznajem otići u pakao. Ako biti debeo znači biti omrznut, onda treba voleti faraonove mršave krave. Ne, moj dobri gospodaru, oteraj Peta, oteraj Bardolfa, oteraj Poinsa; ali milog Džeka Falstafa, ljubaznog Džeka Falstafa, vernog Džeka Falstafa, hrabrog Džeka Falstafa, pa stoga još hrabrijeg, jer je on stari Džek Falstaf, ne teraj iz društva tvoga Harija. Oteraš li debeloga Džeka, oterao si ceo svet. (1, II, iv, 456 – 464)

Falstaf naglašava u svojoj odbrani da moralistička perspektiva, zaplašenost konceptima smrtnog greha i večitog prokletstva u paklu, nije samo jednostrana, već neadekvatna. Ljudske želje ka ovozemaljskom užitku ne predstavljaju moralnu iskvarenost i korumpiranost, već su prirodne i zdrave; štaviše, poreklo im je božansko. Prava hrišćanska vrlina se ogleda u milosrđu i velikodušnosti duha, a ne u mržnji,

zatrašivanju i pretnjama. Efektan završetak Falstafove odbrane, koji je potpuno ogoljen u svom apelu za nesebičnom prinčevom ljubavlju, poštovanjem i priznanjem, konačno biva zamagljen odsečnim prinčevim odgovorom „Hoću, oteraću ga" (1, II, iv, 466), koji zapravo predskazuje konačno Falstafovo progonstvo na kraju drugog dela drame. Za budućeg kralja Engleske, progonstvo Falstafa je nužnost, lična i politička. Međutim, ukoliko se ovo progonstvo sprovede u delo, Šekspir sugerise da će s njim, kralj proterati i ceo svet, tj. odlučiće se za opciju emotivnog siromaštva, odreći će se jednog vitalnog aspekta iskustva, prognaće deo sebe, tako što će prekršiti sve privatne, emotivne, prijateljske zavete zarad ostvarivanja i očuvanja političke moći.

Na taj način, princ Hal će pokazati da ne može da ostane veran ličnim idejama koje nisu izrečene u smislu zahteva i zakona, već potiču iz urođene moralnosti, ljubavi i brige za druge (Bauman, 1995: 235), a njegova transformacija iz bezbrižnog hedonizma u konvencionalnu pristojnost, kako je Bauman definiše, se iz perspektive starije generacije izverziranih političara makijavelista pravda kao neminovnost u cilju ostvarivanja važnih državnih interesa, koji se, istovremeno, prikazuju i kao interesi dobrobiti nacije, te tako izdaja principa humanosti dobija svoje legalno i zakonsko opravdanje.

7.2. SUKOB KRITIČKIH INTERPRETACIJA: ARHETIP ŽIVOTA, GOSPODAR BEZAKONJA, ĐAVOLSKI POROČNI IZASLANIK, MATERIJALNI TELESNI PRINCIP, SUBVERZIVNI ELEMENT U POKUŠAJU ILI ...?

Iz perspektive celokupne dramske strukture, s pravom se može reći da je princ Hal glavni dramski lik koji povezuje radnju oba dela, ali se isto tako može istaći da je Falstaf najomiljeniji i najpopularniji lik ove drame. U prilog činjenici koliko je ovaj Šekspirov lik bio popularan u XVII veku svedoči i činjenica da je prvi deo ove drame često bio poznat pod nazivom *Prvi deo ser Džona Falstafa*, kao i da je u periodu između 1598. i 1622. godine, čak sedam edicija ove drame bilo objavljeno zbog njene velike potražnje, što ovu dramu svrstava u najpopularnije drame elizabetinskog perioda.

Književni kritičari su se u XX veku podelili na dve glavne, oštro sukobljene, interpretativne frakcije Falstafovog lika: s jedne strane našli su se kritičari koji su u Falstafu videli „izvor saosećajnog uživanja u duhovitoj superiornosti nad ozbiljnim“ (Bradley, 1970: 60), te su konačnom odbacivanju Falstafa od strane princa Hala pristupili sa „dosta patnje i ozlojeđenosti“ (Bradley, 1970: 65)¹²¹, pritom naglašavajući stav da bez obzira na to kako konačno završava, Falstaf ubedljivo trijumfuje nad opisanim prividom moralnih vrednosti u komadu. Slično mišljenje su takođe zastupali Harold Godard i Harold Blum. Prema Godardu, princ Hal je „iskalkulisano ambiciozan“ (Goddard, 1951: 172), a Falstaf predstavlja pravi primer „nadmoći imaginacije nad činjenicama“ (Goddard, 1951: 179).¹²² Poput Godarda, Blum tumači lik Falstafa kao „predstavnik imaginativne slobode, slobode nasuprot nametnutih koncepata vremena, smrti, države, koja predstavlja stanje za kojim svi žudimo“, te ga glorifikuje kao arhetip „samog života“, koji prevazilazi svoj elizabetinski dramski kontekst (Bloom, 1998: 288).¹²³

¹²¹ "a source of sympathetic delight in humorous superiority to everything serious" (Bradley, 1970: 60), "a good deal of pain and some resentment" (Bradley, 1970: 65).

¹²² "coldly ambitious" (Goddard, 1951: 172), "a symbol of the supremacy of imagination over fact" (Goddard, 1951: 179).

¹²³ "the representative of imaginative freedom, of a liberty set against time, death, and the state, which is a condition that we crave for ourselves...the image of life itself" (Bloom, 1998: 288).

Budući da je princu Halu uskraćena ljubav i privrženost sopstvenog oca, kralja Henrija, on tu emociju projektuje na lik brižnog, veselog i dobroćudnog Falstafa, koji postaje prinčev surogat očinske figure. Za razliku od kralja, Falstaf je u potpunosti apolitičan: na njegova dela ne utiče ni država ni crkva, njega vodi urođeni instinkt za samoočuvanjem. Blumovo tumačenje lika Falstafa kao arhetipa samog života (Bloom, 1998: 288), dobija svoju potvrdu u viziji koju Šekspir sugerise u drami: Šekspir naglašava Falstafovu esencijalnu arhetipsku prirodu tako što ga opisuje kao sledbenika boginje Meseca, viteza boginje Dijane (on je i vođa raskalašnika koji se skupljaju u krčmi „Kod glave divljeg vepra" u Istčipu, čiji naziv sugerise prihvatanje i obožavanje Velike boginje, naročito njenog odbačenog aspekta, kako sugerise Ted Hjuž¹²⁴):

E pa to, ljubimče, kad budeš kralj, nemoj da dozvoliš da nas, štitinoše noći, nazivaju kradljivcima lepote dana, već pusti da budemo Dijanini šumari, vitezi tame, sluge meseca, pa neka svet kaže da smo mi ljudi dobra vladanja, jer nama, kao i morem, vlada naša plemenita i čedna boginja Meseca, pod čijom zaštitom krademo. (1, I, ii, 25-29)

S druge strane nalaze se kritičari koji u strukturi *Henrija IV* uočavaju pravu ilustraciju srednjovekovnih moraliteta, a u liku Falstafa učitavaju moralnu osudu autora protiv njegovog lagodnog načina života kojim se korumpira mlad naraštaj. Ovu kritičku struju predvode kritičari poput Doverni Vilsona i Tilijarda, koji su u Falstafu uočili otelotvorenje pobune i nereda, pravog đavolskog poročnog izaslanika i, nadasve, veoma destruktivnog uticaja na mladog princa. U Tilijardovom tumačenju lika mladog Hala, princ je idealizovan čak i više nego što je lik Falstafa idealizovan u navedenim tumačenjima Godarda i Bluma: princ Hal je „umeren u delima i sudovima, dobro upoznat

¹²⁴ Prema Tedu Hjužu, Velika boginja se manifestuje u tri različita aspekta, u skladu sa prirodnim ciklusima: majka, sveta nevesta i kraljica podzemlja Persefona. Tragična greška, po Hjužu, događa se kada racionalni junak donosi odluku da podeli koncept boginje na deo koji potvrđuje i podržava njegovu racionalnu egzistenciju i na deo koji je remeti. Stoga, racionalni junak obožava samo jedan aspekt boginje (majke i svete neveste), a drugi (kraljice podzemlja u kojoj je sadržano sve ono što junak ne može da kontroliše svojim umom: instinkti, intuicija, imaginacija, i sl.) potiskuje. Ovaj čin separacije, smatra Hjuž, predstavlja tragičnu grešku na kojoj počiva naša zapadna civilizacija, te takođe označava početak tragičnih i dramatičnih posledica po junaka. Odbačeni deo gnevne boginje se na različite načine ukazuje racionalnom junaku i predstavlja pretnju njegovom racionalnom egu. Jedan od oblika koje koristi odbačeni aspekt boginje jeste oblik divljeg vepra, te tako zamaskirana i prurušena nanosi smrtne ozlede racionalnom junaku (v. Hughes, 1992). Sama ideja da se Falstaf i njegovi sledbenici okupljaju u krčmi sa ovako simboličnim nazivom istovremeno ih čini i sledbenicima Hjužove arhetipske Boginje celovitosti ljudskog bića.

sa svakim aspektom ljudske prirode...pravo otelovljenje apstraktnog renesansnog koncepta idealnog vladara" (Tillyard, 1946: 277).¹²⁵

Skorija tumačenja Falstafovog lika nisu toliko radikalna u svojoj pohvali ili kritici, već se odlikuju preuzimanjem i kombinovanjem ideja navedenih suprostavljenih interpretativnih frakcija. Tako na primer, Stiven Grinblat u svom eseju *Nevidljivi meci* (1988), opisuje Falstafa kao subverzivnu figuru koja predstavlja „radikalni izazov ustaljenim idejama" i ukazuje na „potencijalnu nestabilnost struktura moći" u Engleskoj pod vladavinom Henrija IV (Greenblatt, 1988: 42, 43).¹²⁶ Poput Godarda i Bluma, Grinblat u ovom eseju ističe svoju naklonost ka Falstafu, za razliku od princa Hala, čiju vladavinu definiše kao „suptilnu manipulaciju prividima" (Greenblatt, 1988: 41).¹²⁷ U skladu sa karakteristikama teorije karnevala o kojoj će biti reči u narednom delu poglavlja, Grinblat ističe da Falstaf unosi u dramu kolokvijalni popularni glas, čiji je inicijalni cilj da destabilizuje ustaljenu društvenu hijerarhiju. Međutim, Grinblat takođe smatra da je potencijalna subverzivna sila koju Falstaf oličava sadržana u samom društvenom sistemu, te konačno, poput Tiliyarda, dolazi do zaključka da je Šekspirova drama *Henri IV*, kao i ostale istorijske drame, fundamentalno konzervativna u smislu podržavanja i jačanja već postojećeg državnog uređenja:

Subverzivni glasovi se proizvode od strane i u okviru afirmacije već postojećeg poretka; iako su snažno registrovani, oni ne podrivaju taj poredak (Greenblatt, 1988: 52).¹²⁸

Sam Grinblat u svom eseju ističe da je za donošenje zaključka o nemogućnosti subverzije zapravo bio pod velikim uticajem Fukoovih teorija o očuvanju hegemonijske moći sistema, te u tom tekstu i navodi Fukoovu konstataciju koja je na njega ostavila najveći utisak:

Subverzivnost koja je iskrena i radikalna...je istovremeno sadržana u istoj toj moći koju prividno narušava. Subverzivnost je zapravo proizvod te iste moći i unapređuje joj ciljeve (Foucault, preuzeto iz Greenblatt, 1988: 30).¹²⁹

¹²⁵ "deliberate in act and judgement, versed in every phase of human nature...and the embodiment of the abstract Renaissance conception of the perfect ruler" (Tillyard, 1946: 277)

¹²⁶ "a radical challenge to accepted ideas", "the potential instability of the structure of power" (Greenblatt, 1988: 42, 43)

¹²⁷ "a subtle manipulation of appearances" (Greenblatt, 1988: 41)

¹²⁸ "The subversive voices are produced by and within the affirmation of order; they are powerfully registered, but they do not undermine that order" (Greenblatt, 1988: 41).

Grinblat konačno interpretira lik Falstafa kao disruptivnu i anti-hijerarhijsku silu, koja, iako simbolizuje životnu vitalnost i energiju, konačno nužno biva odbačena u neizbežnom procesu oblikovanja makijavelistički idealnog renesansnog vladara.

Novoistoričarska perspektiva koju iznosi Grinblat zapravo počiva na paradoksu: oni koji poseduju političku moć stvaraju i opoziciju kako bi mogli da je kontrolišu, te tako dolazimo do zaključka da elizabetinska drama predstavlja jedan od vidova služenja i potpomaganja države. Uticajna politička društva propagiraju i šire svoju moć tako što vrše subverziju i podriivanje na prvi pogled najdragocenijih vrednosti i ideala, kako bi ih dalje nemilosrdno nametali, te Grinblat ponovo naglašava da se veoma brzo ispostavi da sva delovanja koja bi trebalo da imaju efekat radikalnog podriivanja autoriteta predstavljaju potporu sistema koji kritikuju.

Za razliku od Tilijarda i Dovera Vilsona koji opisuju vladajući poredak kao blagonaklon i dobrotvoran, Grinblat, s druge strane, tumači oba dela *Henrija IV* kao ilustraciju „makijavelističke hipoteze da moć vladara počiva na sili i prevari", jer princ Hal gradi svoju vladarsku reputaciju skrnavljenjem i napuštanjem prijatelja, te cela drama počiva na makijavelističkoj ideji „grabeža i izdaje" (Greenblatt, 1988: 47).¹³⁰ Grinblat navodi još jednu bitnu ideju u svom eseju: nakon izvežbane i simulirane subverzije sopstvenog sistema, ova politički uticajna društva (npr. Engleska u Novom svetu) imaju sposobnost da radikalno podriivaju ideale i verovanja onih koje žele da osvoje i kolonijalizuju (tj. u ovom slučaju, indijanske domoroce iz Novog sveta), kako bi svojim sistemskim sadržajem ispunili ono što inicijalno doživljavaju kao prazan prostor, te se svi potezi kolonizatora i imperijalista sprovode isključivo radi potpunog pročišćenja i evakuacije Drugog.

Do ovih uvida Grinblat dolazi tako što svoju interpretaciju Šekspirovog *Henrija IV* poredi i dovodi u vezu sa *Kratkim i istinitim izveštajem o novopronađenoj zemlji Virdžiniji* koji je napisao Tomas Heriot. Grinblatu je ovaj Heriotov izveštaj o susretu dve kulture i dve religije bio veoma zanimljiv iz antropološke perspektive. Heriot u svom izveštaju opisuje kako je američko domorodačko stanovništvo bilo impresionirano

¹²⁹ "The subversiveness that is genuine and radical...is at the same time contained by the very power it would appear to threaten. Indeed the subversiveness is the very product of that power and furthers its ends." (Foucault, preuzeto iz Greenblatt, 1988: 30)

¹³⁰ "the Machiavellian hypothesis that princely power originates in force and fraud", "predation and betrayal" (Greenblatt, 1988: 47)

nepoznatim spravama i mašinama belog čoveka, te su naivno zaključivali da je engleski Bog velikodušniji od njihovih bogova, što je i bio razlog da se obraćaju za pomoć engleskim kolonizatorima u uslovima neočekivanih suša koje su pretile da unište njihov dotadašnji način života. Heriot mudro komentariše da je upravo ta pomoć koju su starosedeooci tražili od kolonizatora uz obećanje da će deliti useve sa njima, ukoliko im engleski Bog pomogne, ono čemu su kolonizatori i težili.

Po Makijaveliju, fizička prinuda je jedna od metoda koje idealni vladar mora da koristi kako bi očuvao svoju vlast, međutim, ona nije dovoljna. U ovom slučaju bilo je potrebno ubediti domoroce da je engleski Bog svemoćan i da će kažnjavati one koji mu se ne priklone uništavanjem useva. Tome je svakako doprinela činjenica da su Englezi koristili svaki splet okolnosti u svoju korist, npr. Indijanci su umirali od virusa koji su Englezi sa sobom nosili i na koje oni nisu bili otporni, te su smatrali da su kažnjavani za svoje nepoštovanje moćnog engleskog Boga tako što ih je ubijao „nevidljivim mecima“, po čemu je Grinblatov esej dobio svoj naziv.¹³¹

Shodno tome, Grinblat, u slučaju Šekspirovog *Henrija IV* uočava saučesništvo između monarhije i pozorišta, princa Hala i Šekspira. Iako je subverzivna identifikacija sa Falstafom snažna, kao uostalom i sa američkim domorodačkim stanovništvom o kome je pisao Heriot, pravi junak ove drame jeste majstor manipulacije i lažne subverzije državnog poretka - princ Hal, tj. kralj Henri V, navodi Zorica Bečanović Nikolić i zaključuje:

Teatralnost elizabetinskog apsolutizma stvarala je pozorište koje je neprestano izazivalo sumnju u poredak i potvrđivalo taj isti poredak, kao što je i u svojim metateatralnim aspektima izazivalo sumnju u iluziju i potvrđivalo je. Grinblat dopušta da je ta uzajamnost države i pozorišta, subverzije i sadržavanja subverzije

¹³¹ Evo kako Grinblat obrazlaže jednu od subverzivnih hipoteza svoje kulture koja počiva na poreklu i funkcionisanju religije na primeru američkog domorodačkog stanovništva: „Heriot testira i čini se da potvrđuje najradikalniju subverzivnu hipotezu iz svoje kulture o poreklu i funkcionisanju religije, putem nametanja sopstvene religije – sa njenim polaganjem prava na transcendenciju, jedinstvenu istinu i neizbežnu prinudnu moć – drugima. Od tog nametanja zavisi ne samo zvanična svrha već i puki ostanak engleske kolonije. Odlučujuće okolnosti su to testiranje pre svega i omogućile: samo kao agent engleske kolonijalne ekspedicije, koji zavisi od njenog cilja i posvećen je njenom opstanku, Heriot je u poziciji da moć ljudskih postignuća – čitanja, pisanja, dogleda, baruta i sl. – neupućenima prikaže kao božansku, time podstakne njihovu veru i prinudi ih na poslušnost. Tako je subverzivnost koja je istinska i radikalna – dovoljno uznemirujuća da bude osumnjičena i odvede ka zatvoru i mučenju – u isto vreme sadržana u moći koju naizgled ugrožava. Ta subverzivnost je čak proizvod te iste moći i vodi ka ostvarenju njenih ciljeva.“ (Greenblatt, preuzeto iz Bečanović Nikolić, 2007: 292)

mogla biti i asimetrična: da je ono što je u državi bilo subverzija obuhvaćena dominantnim diskursom, u pozorištu bivalo dominantni diskurs podriven subverzijom. Smatra, međutim, da to ne važi za istorijske drame, koje po njemu potvrđuju i neutrališu Makijavelijeve pretpostavke o poreklu vladarske moći u sili i prevari i završava upotpunjujući paralelu sa Heriotom: kao i tamo, i ovde se subverzija iščitava kada više nije aktuelna. I opet citira Kafku: „Postoji subverzija, nema joj kraja, samo ne za nas" (Bečanović Nikolić, 2007: 302).

Iako Grinblat kritikuje ovu ustaljenu praksu očuvanja i sprovođenja imperijalističke nadmoći i dominacije nad kolonijalizovanim i porobljenim Drugim, postoje kritičari koji je glorifikuju. Tako na primer, Najt, koji je tumačio Šekspirove istorijske drame iz perspektive položaja i stanja stvari u Engleskoj tokom Drugog svetskog rata, veliča „duhovnu dubinu" u liku Šekspirovog Henrija IV, koja po njemu predstavlja oličenje „tipično britanskog pristupa moći", te na kraju svoje studije ponosno zaključuje da „uspeh Britanije kao kolonizatorske sile proizilazi iz takvog osećanja odgovornog autoriteta" (Knight, 1944: 26).

Književna kritika koja je interpretativno manje pesimistična od Grinblatove novoistoričarske teze o nemogućnosti subverzije sistema ponuđena je od strane kritičara koji su bili pod velikim uticajem Bahtinove teorije karnevala, naročito C. L. Barbera, Majkla Bristola i Grejema Holdernesa. Barber Falstafa doživljava, poput Dovera Vilsona, kao „gospodara bezakonja"; međutim, za razliku od Vilsona koji navodi da je Šekspir našao inspiraciju u stvaranju ovog lika u srednjovekovnim moralitetima, te ga iz te perspektive kritički osuđuje, Barber smatra da lik Falstafa treba da se poveže sa nasleđem arhaičnih mitova i rituala, tj. sa teorijom karnevala, po kojoj je uloga „gospodara bezakonja" bila da zajednicu relaksira i zabavi tokom prolećnog praznikovanja, kako bi se na vreme pripremili za sumoran i dugačak predstojeći zimski period. Dakle, Barber je lik Falstafa, poput Godarda i Bluma, doživljavao kao simbol „života koji prevazilazi sva ograničenja snagom sopstvene vitalnosti" (Barber, 1972: 204).¹³²

Falstafov opis, naročito naglašavanje neobične i, na prvi pogled, vizuelno nespojive, kombinacije ogromnog stomaka i neočekivane žustre domišljatosti, podudara se sa Barberovom definicijom ovog lika kao figure karnevalskog izobilja i proždrljivosti,

¹³² "life overflowing its bounds by sheer vitality" (Barber, 1972: 204)

te konačno odbacivanje Falstafa u drugom delu drame, Barber doživljava kao simbolično pročišćenje princa Hala kroz čin prinošenja žrtve:

Ritualna analogija sugerise da pretvaranjem Falstafa u žrtveno jagnje, princ konačno može da se oslobodi grehova, kao i „loše sreće“ koja je pratila vladavine kralja Ričarda i njegovog oca (Barber, 1972: 206).¹³³

Bez obzira na primamljivost Falstafovog lika, Barber smatra da je neophodno da on bude odbačen od strane princa Hala, i na političkoj i na ličnoj osnovi, zarad državne stabilnosti i ličnog sazrevanja mladog princa, koji će, što je bliži svom zreloom dobu, konačno prepoznati i osuditi učitelja i podstrekača sopstvene raspusnosti.

S druge strane, prema Bristolu i Holdernessu, lik koji oličava teoriju karnevala zapravo predstavlja popularni ili plebejski glas, koji ne samo da ne zavisi od administrativnog državnog aparata, već mu je egzistencijalno i prethodio. Falstaf predstavlja oličenje karnevalskog elementa, ili „materijalni telesni princip“, kako bi ga Bahtin nazvao (Bahtin, 1978: 27)¹³⁴, u ovoj Šekspirovoj istorijskoj drami: sa svojim interesom za ono što je opipljivo i materijalno, sa satiričnim stavom prema autoritetima, sa indiferentnošću prema društvenim obavezama i dužnostima, Falstaf nudi kvalitet „buntovnog prisustva koje dovodi u pitanje fundamentalne pretpostavke koje motivišu politički svet“ (v. Holderness, 1992: 130-137, Bristol, 1985: 204-206).¹³⁵

Kako bismo bolje razumeli uvide do kojih su dolazili književni kritičari koji su lik Falstafa tumačili u okviru teorije karnevala, neophodno je napomenuti osnovne principe ove teorije koje je ustanovio njen rodonačelnik, Mihail Bahtin. Bahtin karneval doživljava kao ilustraciju narodne smehovne kulture sa sopstvenim sistemom vrednosti (Bahtin, 1978: 95). Narodnu kulturu Bahtin definiše kao „drugi svet“ ili „nezvanični svet“, te je, iz ove perspektive, u teoriji karnevala dominantna separacija između tzv.

¹³³ "The ritual analogy suggests that by turning on Falstaff as scapegoat, the prince can free himself from the sins, the 'bad luck' of Richard's reign and his father's reign" (Barber, 1972: 206).

¹³⁴ Koristeći se Geteovim opisom karnevala, Bahtin smatra da karneval odlikuje „svaka prazničnost bez strahopoštovanja, potpuno oslobađanje od ozbiljnosti, atmosfera jednakosti, slobode i familijarnosti, smisao pogleda na svet svojstven nepristojnostima, lakrdijaška ustoličenja – svrgnuća, veseli karnevalski ratovi i tuče, parodijski disputi, povezanost krvave kavege s porođajem, afirmativne kletve“ (Bahtin, 1978: 271). Šekspirov lik Falstafa zaista predstavlja dobru ilustraciju Bahtinove definicije karnevala jer se može tumačiti kao izraz univerzalne slobode, koja je sadržana istovremeno i u pogledu na svet i u jeziku specifične književne forme koja se suprotstavlja oficijelnom životu državnih institucija.

¹³⁵ "an unruly presence challenging the fundamental assumptions that motivate the political world" (v. Holderness, 1992: 130-137, Bristol, 1985: 204-206).

zvaničnog i nezvaničnog sveta, koja je jasno ilustrovana u Šekspirovoj drami *Henri IV*. Po Bahtinu, oficijelni svet je svakodnevni svet, opšteprihvaćen svet, ustrojen određenim pravilima, sa društvenim hijerarhijama ozbiljnog tona (to je svet kraljevske većnice i dvora u Šekspirovom *Henriju IV*). Oficijelnom svetu se suprotstavlja nezvanični ili karnevalski svet, u kome narodni duh postaje vodeća figura, te sva pravila i društvene hijerarhije zvaničnog sveta u karnevalskom nisu važeća, već se uspostavljaju nova, karnevalska pravila, koja u *Henriju IV* uspostavlja sam Falstaf. Smeh u karnevalskom svetu postaje izraz kolektivnog duha naroda, koje se, osim isticanja zabavnog elementa, tumači kao sredstvo nadvladavanja straha i slobode misli. Samim tim, smeh postaje subverzivan i upravo na ovoj činjenici Bahtin insistira, jer se kroz smeh narod bori protiv dominantnih društvenih normi i konvencija stalnim humorističkim preispitivanjem postojećih pravila ponašanja. Iz ove perspektive, koja se direktno sukobljava sa Grinblatovom idejom o nemogućnosti subverzije dominantnog sistema vrednosti, smeh nije bezazlen element kome ne treba davati na značaju, već veoma ozbiljan subverzivni element u dekonstrukciji ustaljenih normi.

Osim smehovne komponente, Bahtin takođe ističe značaj ukidanja društveno-hijerarhijskih odnosa u kulturi karnevala, koja konačno treba da vodi do uspostavljanja bliskosti i familijarnosti među ljudima (Bahtin, 1978: 16), što je osnovna karakteristika Falstafovog slobodnog ponašanja prema princu Halu. Poništavanje zvaničnih institucija i normi se u kulturi karnevala ogleda i kroz činove promena životnih uloga i prerušavanja, pri čemu Bahtin naročito ističe važnost maske i kostima koji imaju ulogu telesne regeneracije i isticanja materijalnosti tela, koja se u svakodnevnom životu konstantno potiskuje. Ilustracija ovog Bahtinovog principa o promeni uloga i značaju maske za teoriju karnevala u Šekspirovom *Henriju IV* ogleda se u već pomenutoj performansi u kojoj Hal i Falstaf preuzimaju na sebe uloge bludnog sina i moralistički nastrojenog oca na opštu radost okupljenih raskalašnika, njihove publike, u krčmi „Kod glave divljeg vepra" u Istčipu.

Bahtinovo materijalno-telesno načelo, koje on kod Rablea naziva i grotesknim realizmom (Bahtin, 1978: 16), predstavlja simbol neukrotive kolektivne energije i vitalnosti, sa namerno preuveličanim opisima grotesknih slika tela, koje je u *Henriju IV* oličeno kroz Falstafov ambivalentan fizički opis, kako bi se ta narodna neukrotivost

naglasila. Za Bahtina je materijalno-telesni princip veoma značajan jer u karnevalu narod predstavlja jedno univerzalno telo, koje oseća svoje jedinstvo u vremenu, kao i kontinuitet u svom postojanju i rastu (Bahtin, 1978: 272).

Da je u karnevalskom svetu sve ambivalentno, Bahtin pokazuje i kroz karnevalsko tumačenje koncepta smrti, koja nosi simbolični destruktivni karakter, ali u opisu ovog koncepta uvek dominiraju veseli tonovi autora, jer se uvek aludira na novi kreativni život koji će se izroditi nakon trenutnog opisa destrukcije (Bahtin, 1978: 426). Veoma važna je i tema gluposti i ludila, jer karnevalsko praznovanje predstavlja period kada je ova tema dozvoljena; međutim, u toku karnevala, stiče se utisak da, na prvi pogled isprazne gluposti zapravo predstavljaju slobodnu prazničnu mudrost (Bahtin, 1978: 277), te se ove karakteristike mogu uočiti na primeru Falstafovih monologa, u kojima se njegova najdublja lična uverenja zapravo predstavljaju kao ogoljeni izraz kolektivne plebejske životne filozofije.

Falstaf je, po Holdernesu, samo otelovljenje Bahtinovog materijalno-telesnog načela, koji se lako žanrovski može poistovetiti sa utopijskom komedijom. Kroz ilustraciju Holdernesove studije o Falstafu, Zorica Bečanović Nikolić zaključuje sledeće:

Falstaf u ovim dramama ima ulogu pokretača karnevala i karnevalskog duha. On je žiža opozicije zvaničnom i ozbiljnom tonu autoriteta i moći, njegov jezik se obešenjački i izazivački suprostavlja jeziku kralja i države. Njegov odnos prema autoritetu je parodičan i satiričan. On se šegači s predstavnicima vlasti i sa sopstvenim obavezama plemića i oficira, koje pretvara u bahanalijsku raspusnost i neodgovornost. Njegov svet je svet lakoće i želje, apetita, humora i ismevanja, slobode i obilja, ali i svet bezobzirnosti, odsustva moralnih obaveza i skrupula...On i sam sebe opisuje grotesknim karikaturama i preterivanjem tako da nastaje slika jedne ogromne figure, koja, poput Rableovih divova, izgleda veća nego život sam, veća nego bilo koja zamisliva živa osoba (Bečanović Nikolić, 2007: 348-349).

Kod Bahtina, kako ističe Zorica Bečanović Nikolić, koncept grotesknog sadrži i mogućnost preobražaja i transformacije, što je i Holdernes uočio na Falstafovom primeru: fizička lenjost i tromost koegzistiraju istovremeno sa neverovatno živahnim duhom i imaginativnom sposobnošću. Dobra ilustracija prethodne konstatacije jeste kombinacija

mladosti i starosti u liku Falstafa, o kojoj će biti reči u narednom delu rada. Naime, Falstaf sebe često doživljava kao predstavnika mladosti, naročito u prvom delu drame, što predstavlja jednu od najčešće analiziranih karakteristika kulture i teorije karnevala – paradoksa kombinacije smrti i života, mladosti i starosti u istoj figuri.

Iz svih navedenih karakteristika kulture karnivala sledi da je bitna odlika procesa karnivalizacije subverzija sistema, što su novoistoričari u njihovim studijama odbacivali kao legitimnu opciju. Karnevalski svet otvara prostor za stvaranje novih društvenih pravila, marginalni identiteti preispituju već postojeća, ništa se ne shvata kao prirodna datost, već kao promenljivi društveni konstrukt. Kroz karneval, smatra Bahtin, ljudi se bore za veća prava, te ističe značaj karnevalizacije svesti, koja bi oslobađanjem od dotadašnjih zvaničnih i iskonstruisanih istina omogućila stvaranje novog, kritički osvešćenog pogleda na svet (Bahtin, 1978: 291). U toj relativnosti, subverzivnosti, preispitivanju, ogleda se značaj Bahtinove studije o karnevalu. Ovaj utopijski pogled na svet, njegova subverzivnost, tj. mogućnost nenasilne tehnike društvene transformacije, za koju se u XVI veku zalagao Tomas Mor u svojoj *Utopiji*, poslužio je kao inspiracija mnogim književnim kritičarima i teoretičarima kulture u stvaranju novih kritičkih teorija.

Iako sama ne pripada Bahtinovom krugu sledbenika, književna kritičarka Filis Rakin deli njihovo mišljenje o mogućnosti realizacije subverzije sistema i ističe činjenicu da sam čin scenskog izvođenja ovih dramskih komada podriva pisani diskurs zvanične istorije tako što omogućava da se čuju glasovi koji su inače ućutkani konstantnim represijama dominantnog diskursa. Na taj način su Falstafova domišljata razmišljanja u prozi, bez ikakvog poštovanja za nametnute autoritete, suprotstavljena idejama izraženim u slobodnom stihu, koje su u drami asocijacija na kraljevski dvor i većnicu, a istovremeno je taj način govora i oličenje njegove lične slobode, koja odbija da se pokori i ograniči strogo definisanim pravilima društvene hijerarhije (v. Rackin, 1991: 234-235).

7.3. DRUGI DEO *HENRIJA IV*: „NE MISLI DA SAM ONO ŠTO SAM NEKAD BIO", STOGA „ODSAD MANJE SALA, PRISTOJNOSTI VIŠE"

U prvom delu *Henrija IV*, Šekspir opisuje Ognjanina kao „kralja časti" (1, IV, i, 10), mladića koji prezire svet dvorskih intriga i neprimerenog laskanja, te ratnički kodeks čojstva i junaštva bespogovorno poštuje:

Ko padne, taj tone ili ispliva.

Pusti opasnost s istoka na zapad,

Pa nek čast, idući od severa ka jugu,

Sretne je, uhvati u koštac. Jer krv

Pre uzavri u lovu na lava no zeca. (1, I, iii, 195-198)

U svom mladalačkom entuzijazmu i neograničenom idealizmu, Ognjanin je veoma dopadljiv lik, posebno u poređenju sa političarima makijavelistima starije generacije, njegovim ocem i ujakom, koji proklamuju ideale poštenja i pravičnosti, ali ne prezaju od toga da postupe kukavički i nečasno, ukoliko im iz toga sledi neka korist. Iako komično pompezan, grubo netaktičan i mladalački plahovit u svojim postupcima, Ognjanin iskreno živi po principima ratničkog kodeksa koji glorifikuje i teži da mu nakon smrti ime ostane upamćeno po mnogobrojnim dobijenim bitkama koje vodi zarad dobrobiti sopstvenog naroda i države. Međutim, Ognjaninov svesni izbor muškog ratničkog principa u sebi sadrži odlučno odbijanje ženskog principa ljubavi, što naročito dolazi do izražaja u sceni sa ledi Persi:

Idi, vragolanko, hajde! Ne volim te,

Ne marim te, Ket! Ovo nije svet

Za borbu s usnama, igru s lepojkama.

Krvavi nosevi, razbijene glave,

To je sad na redu. Čujem, rže konj. (1, II, iii, 86-90) ¹³⁶

¹³⁶ Gotovo identičnu situaciju nalazimo u drami *Tamerlan Veliki*, Šekspirovog dramskog rivala Kristofera Marloa, u kojoj nepobedivi ratnik Tamerlan, na samrti savetuje svog sina naslednika kojim principima treba da se rukovodi u životu:

Ne stavlaj ljubav iznad časti, sine,

Međutim, čini se da je mladi ratnik idealista usamljen i izolovan u svojoj viziji dostojanstvenog i časnog sveta ratnika. Iz perspektive muškog ratničkog principa, najnečasniji čin predstavlja izdaja Ognjanina od strane princa Džona od Lankastra u drugom delu drame, koji cinično krši obećanje dato pobunjenicima kod Goltrijske šume. Princ Džon, koji u ime kralja pregovara o primirju sa pobunjenicima, daje im svoju časnu reč da će kralj uzeti u obzir sve njihove žalbe i prigovore, ukoliko se slože da raspuste svoju vojsku i na taj način izbegnu sukob.

Prema staroj viteškoj tradiciji, zakletva data „čašću krvi" (1, IV, ii, 55) smatra se svetom, te se od strane pobunjenika ni jednog trenutka ne dovodi u pitanje njena istinitost. Međutim, princ Džon, u skladu sa makijavelističkim načelom da treba držati reč samo ukoliko to doprinosi sopstvenom interesu, naređuje da se vođe pobunjenika uhapse, odmah nakon proglašenja mira i raspuštanja pobunjeničke vojske. Nakon prigovora i kritike ovog nečasnog postupka od strane pobunjenika, njegov odgovor je kratak i odsečan: sada kada je preuzeo kontrolu nad situacijom, može konačno da zanemari privide kurtoazne konvencije i da se naslađuje naivnim greškama i pogrešnoj proceni pobunjenika. Grinblat ovakvo nečasno postupanje princa Džona opravdano naziva „predatorskom izdajom...makijavelističkim lukavstvom u svetu kojim vlada ogoljena sila" (Greenblatt, 1988: 47)¹³⁷, te mu ova epizoda predstavlja dodatnu ilustraciju teze da je bilo kakva subverzija nepravednog državnog sistema nemoguća.

Falstaf, s druge strane, otvoreno odbija ratnički kodeks časti i često ističe kako je taj koncept izuzetno varljiv, što prethodni primer nepoštovanja svoje reči i obećanja princa Džona valjano ilustruje. Falstaf daje prednost životu nad čašću, instinktu za samo-očuvanjem nad budalastim herojskim idealizmom, jer časna reputacija nakon smrti nikako ne može da kompenzuje taj gubitak. Falstafova konačna presuda muškom ratničkom kodeksu sadržana je u njegovom monologu u V činu, u kome je veoma teško

Ne brani duhu da velikodušno

I plemenito shvati šta je nužnost. (2, V, iii, 48-50)

Međutim, za razliku od Ognjaninove mladalačke plahovitosti i idealističkog shvatanja ratničkog kodeksa časti i slave, koja je dopadljiva publici i čitaocima drame, Tamerlanova surovost, preterana nasilnost i nečasno ponašanje prema svojim zarobljenicima, aluzije su na gnusnu monstruoznost vojničkog načina života u kome je ženski princip ljubavi odbačen. Štaviše, na Tamerlanovom primeru možemo uočiti kako bi život mladog idealiste Ognjanina lišen ljubavi izgledao da je doživeo svoje pozne godine, te, iz ove perspektive, Falstafov nagon za samo-očuvanjem i hedonistička životna filozofija izgledaju još životno primamljivije i moralno opravdanije.

¹³⁷ "predatory betrayal, Machiavellian cunning in a world where power alone rules" (Greenblatt, 1988: 47)

naći valjani kontra-argument njegovoj eksplicitnoj kritici glorifikovanog koncepta časti. Iz materijalističke perspektive, navodi Falstaf, čast je prazna apstrakcija, ona ne postoji poput vazduha, u bukvalnom smislu te reči. Iz tog razloga Falstaf se ne libi da čak i odglumi sopstvenu smrt kako bi bio pošteđen časne patriotske borbe na bojnopolju, a istovremeno neoptužen za nečasno dezerterstvo:

Može li čast ponovo namestiti odsečenu nogu? Ne. Ili ruku? Ne. Ili da odzme bol rani? Ne. Čast, dakle, nije vešta u hirurgiji: Ne! Šta je čast? Reč. Šta je u toj reči čast? Šta je ta čast? Vazduh. Bogami, lep račun. Ko je ima? Onaj što je umro u sredu. Oseća li je on? Ne. Čuje li je on? Ne. Ona je dakle, neopažljiva? Da, za mrtve. Ali zar ona ne živi i sa živima? Ne. Zašto? Klevetanje ne dopušta to. Čast je samo geslo na grbu. Zato mi ona nimalo ne treba – i ovo je kraj moga katihizisa. (1, V, 1, 131-137)

Međutim, iako je veoma teško naći slabu tačku u Falstafovom katihizisu o časti, u kome se ističe superiornost života nad beznačajnom i umišljenom apstrakcijom koncepta časti, treba napomenuti manje primamljive aspekte ovog verovanja. Naime, Falstafovo ponašanje na kraju prvog dela drame, gde on prvo ranjava, a onda navodno ubija već ubijenog Ognjanina, Šekspir ne oslikava kao neku vrstu izazova viteškim idealima, već kao nelegitimni pokušaj da se steknu konkretne počasti i nagrade za obavljanje ovog navodno patriotskog čina. Falstafovi motivi su sebični, što on otvoreno i priznaje, tako da ovaj događaj skrnavljenja mrtvog tela mladog vojnika upućuje i na postojanje drugog aspekta Falstafove ličnosti, koji zasigurno nije dopadljiv publici i čitaocima ove drame.

Upravo način na koji se završava prvi deo drame nagoveštava da će drugi deo drame biti motivski drugačiji. Učestali motiv u drugom delu drame je motiv zaraze i bolesti, kako lične, pri čemu Šekspir naročito posvećuje pažnju oslikavanju uočljive degradacije kraljevog fizičkog izgleda kao posledice njegove problematične nesаницe, tako i državne, pri čemu dominira opis kraljevstva ogrezlog u „opasne bolesti“ (2, I, iii, 39), čiji izvor kralj pokušava da dokuči, naravno, i ne pomišljajući na opciju da on sam predstavlja izvor te opasne infekcije.

Shodno tome, dok prvi deo drame karakteriše rivalstvo između dva mladića, drugim delom drame dominiraju predstavnici starije generacije: Falstaf, vrhovni sudija, Plitković, Čutalica, kralj Henri IV, Nortamberland. Iako u prvom delu drame Falstaf

ignoriše svoje godine i predstavlja se kao jedan od predstavnika mladih („Oni mrze nas omladinu“, 1, II, ii, 88), u drugom delu drame, kako samom Falstafu, tako i publici i čitaocima, stalno se ističe važnost Falstafovih godina. Možda je ovaj opis Falstafove starosti i ponašanja koje nije u skladu sa njegovim godinama najuočljiviji u rečima vrhovnog sudije, koji, prilikom kritike destruktivnog uticaja Falstafa na mlađu generaciju, insistira na detaljnom opisu fizičkog propadanja i staračke oronulosti:

Zar se vi smatrate u spisku omladine, vi koji ste zavedeni kao starac sa svim oznakama starosti? Zar nemate vlažno oko? Suvu ruku? Žute obraze? Belu bradu? Smršale noge? Odebljao trbuh? Nije li vam glas promukao? Dah isprekidan? Podvaljak otomboljen? Duhovitost slaba? I sve na vama i u vama uvenulo od starosti? A ipak nazivate sebe mladim? (2, I, ii, 177-181)

Naglašavanje motiva starosti u drugom delu *Henrija IV* teče uporedo sa aluzijama na prolaznost života i prirodnu smenu generacija. Čak i Falstaf, po prvi put u drami, otvoreno priznaje, u sceni u krčmi, dok mu prostitutka Doli Sekadaša sedi na kolenima, da je star, te tumači njene poljupce kao naivnu odbranu protiv smrtnosti, trenutno i kratko predavanje fizičkim ovozemaljskim uživanjima, kako bi se na trenutak zaboravila surova istina. Međutim, Falstaf pokazuje da je itekako svestan sopstvene smrtnosti („Ćuti, dobra Doli! Ne govori kao mrtvačka glava, ne podsećaj me na moj kraj!, 2, II, iv, 227), pri čemu je njegovo priznanje Doli mnogo drugačije, emotivnije i iskrenije, u odnosu na lakrdijaške odgovore koje daje vrhovnom sudiji, kojima prividno izbegava i odbacuje važnost ove teme.

U drugom delu drame, retko zatičemo Hala i Falstafa zajedno na sceni: pre scene konačnog odbacivanja Falstafa od strane Hala, postoji samo još jedna zajednička scena, ali i tu dolazi do izražaja zahladnelost u prinčevom odnosu prema svom nekadašnjem idolu, alternativnoj očinskoj figuri. (Novi kralj zapostavlja svog nekadašnjeg prijatelja, ne pita za njega i ne želi da zna bilo šta o njegovim delima, a kada ga konačno sretne, obraća mu se u neutralnom i indiferentnom tonu: „Falstafe, laku noć!“, 2, II, iv, 363)

Umesto alternativne očinske figure, u drugom delu drame prednost se daje ponovnom uspostavljanju veze između princa Hala i njegove primarne očinske figure, starog kralja Henrija IV. Ponovno uspostavljena komunikacija između oca i sina naročito dolazi do izražaja u sceni kada je stari kralj na samrti, a njegova kruna stoji na jastuku

kraj uzglavlja. Princ Hal, pretpostavljajući da je stari kralj već izdahnuo, uzima krunu sa jastuka i odlazi sa tim novostečenim simbolom moći, koja ga u potpunosti transformiše u novog, pragmatičnog makijavelističkog vladara. Nakon prinčevog povratka, kralj Henri IV, koji se budi iz svog smrtnog bunila, optužuje ga za nedostatak poštovanja prema ocu koje je dokazano krađom krune i potencijalnim otimanjem vlasti od još uvek živog vladara, te u skladu sa dotadašnjim raspusnim ponašanjem mladića predviđa da će posle njegove smrti, zemljom zavladati kaos, bezvlašće i anarhija. Međutim, u nastavku scene, u ponizno klečećem stavu, bludni sin sebe opisuje kao „najnižeg kraljevog podanika" (2, IV, v, 147), koji se ocu na umoru zaklinje da će doći do „plemenitog preokreta" (2, IV, v, 140) u njegovom dotadašnjem raspusnom ponašanju. Stari kralj Henri IV potom prihvata pokorno izvinjenje svog sina i izražava nadu da će njegova vladavina biti mirna i dugotrajna, jer za to ima sve uslove, budući da kruna, poštovanjem hereditarnog principa monarhije, prelazi iz ruke oca u ruke sina.

Konačno, u tipično makijavelističkom duhu, stari kralj svom sinu daje savet kako da zadrži vlast: da ne veruje samoproklamovanim prijateljima, kao i bivšim neprijateljima, već da nađe vešte načine kako bi osigurao njihovu poslušnost. Praktičan i pragmatičan makijavelista do samog kraja, kralj Henri IV ostavlja u amanet svom sinu ideju da je korisno da pažnju svog naroda usmeri na osvajanje stranih teritorija, kako bi ih odvratio od razmišljanja o novim pobunama protiv monarha ili eventualne mogućnosti novih građanskih sukoba. Kao što ćemo i videti na primeru sledeće drame iz Šekspirovog istorijskog ciklusa, *Henri V*, to je upravo ono što će mladi kralj i učiniti – sledeći očeve savete, povešće svoju vojsku u teritorijalno osvajanje Francuske.

Pre nego što se usredsredimo na glorifikaciju kraljeve figure u *Henriju V*, još jednom treba istaći Šekspirovo tumačenje koncepta pravde i pravičnosti iz perspektive sukoba ličnog i političkog sistema vrednosti u *Henriju IV*. Moguća uteha koju Falstaf traži kao rešenje za problematiku starosti i smrtnosti prezentovana je kroz kulminaciju događaja u drugom delu drame – kada stari kralj konačno umre, Falstaf sebe doživljava kao miljenika novog, mladog kralja, te ponosno izjavljuje da su od tog trenutka svi engleski zakoni pod njegovom komandom, tako da će biti u mogućnosti da nagradi svoje prijatelje i kazni sve svoje neprijatelje. Međutim, njegovi snovi o političkoj moći nikada se neće realizovati; štaviše, novokrunisani mladi kralj ga javno i beskompromisno

ponižava, zvanično proglašavajući smrt njihovog prijateljstva, čime, simbolično, aludira i na Falstafovu fizičku smrt. Falstafovi emotivni izlivi upućeni novom kralju, „Moj kralju! Moj Jupitero! Tebi govorim, srce moje!" (2, V, v, 40), ne nailaze na odjek u sada zvaničnom odgovoru državnika, kod koga je konačno došlo do odbacivanja ličnog, zarad stavljanja javnog i političkog aspekta ličnosti u prvi plan:

Ne znam te, starče! Pomoli se Bogu!
Ne liči ta seda kosa budalini
I lakrdijašu! Sanjah o čoveku
Tako ugojenom, starom i bezbožnom;
I, probuđen sada, prezirem svoj san.
Odsad manje sala, pristojnosti više.
Ne budi proždrljiv, znaj da triput veća
Raka čeka tebe no ostale ljude.
Ne odgovaraj mi budalastom šalom
I ne misli da sam ono što sam nekad bio;
Jer bog zna, a brzo doznaće i svet,
Da sam odbacio pređašnje mi biće,
Kao što ću one s kojima se družih.
Kad čuješ da sam ono što sam bio,
Dođi mi, i bićeš što si bio pre:
Učitelj, podstrekač moje rasmusnosti.
A dotle, pod pretnjom smrti, ne dopuštam,
Da nam se približiš na manje od deset milja! (2, V, v, 41-58)

Uskoro čak i Falstafu postaje očigledno da njegova vizija novog kralja počiva na pogrešnoj proceni. U svom politički korektnom monologu, Hal ističe ideju nužnosti odbacivanja starog načina života. Odmah potom, dolazi do njegove transformacije, od simpatičnog i detinjastog princa Hala postaje manipulativni i surov kralj Henri V, koji je zajedno sa ocem bukvalno sahranio i svoju rasmusnu mladost, prezreo svoj pređašnji san o brižnom ocu i sada se u potpunosti identifikuje sa vlastitom javnom funkcijom. Novi kralj naglašava činjenicu da sada postaje vrhovni predstavnik i glavno oličenje zakona i pravde u državi i pritom sve vreme ističe duboki jaz između sebe i svog nekadašnjeg

očinskog surogata stalnom upotrebom kraljevskog načina izražavanja (lična zamenica „mi“) u maniru svog autoritativnog pokojnog oca, koji smo uočili i prokomentarisali već u prvom monologu kralja Henrija IV.

Iz perspektive novopečenog državnika, odbacivanje Falstafa je nužno, dobro pripremljeno i izvršeno bez kajanja. Hal osuđuje Falstafa na neku vrstu privremenog zatvora rezervisanog za ugledne ljude koji su pali u nemilost vladara, nakon čega će mu kralj uplaćivati sredstva za pristojan život, pod uslovom da ne prilazi dvoru na manje od deset milja, s prividno moralnom logikom prisutnom u ovoj presudi – kako bi se sprečilo dalje širenje Falstafovog destruktivnog uticaja na novoustoličenog monarha zarad dobrobiti države. Hal samog sebe ubeđuje da je ova presuda milosrdna i pravična, međutim, Šekspir u ovoj sceni jasno stavlja do znanja da postoji duboki jaz između blagosti čina hrišćanskog milosrđa i surovosti čina tobože legalnog izvršenja pravde.

Halov monolog o nužnosti i moralnosti Falstafovog uklanjanja iz kraljeve blizine, a samim tim i sa engleske političke scene (dakle, i iz lične i iz javne sfere), umnogome podseća na monolog Porcije iz Šekspirove ironične komedije *Mletački trgovac*, u završnoj sceni suđenja Šajloku, Jevrejину iz Venecije. Suđenje Šajloku zapravo predstavlja suđenje konceptu hrišćanskog milosrđa u Veneciji, koje se licemerno propoveda od strane samoproklamovano vrljih mletačkih hrišćana, ali se ne praktikuje. Milosrđe je, smatra Porcija:

Blagoslov i za onog koji daje,

I za onog koji prima; moć je ona

Punomoćnija i u najmoćnijeg;

Na prestolu je vladaocu dika,

Više no kruna...

Ona je znamen Boga živoga,

Ta vlast zemaljska najviše božanskoj

Naliči moći kada milosrđe začini pravdu. (IV, i, 190-197)¹³⁸

Međutim, iako Porcija u Veneciji i kralj Henri V u Engleskoj u svojim retoričko savršenim izlaganjima javno proklamuju značaj milosrđa kao najveće hrišćanske vrline i pritom opisuju svoje ponašanje prema Šajloku i Falstafu kao milosrdni čin, postaje

¹³⁸ Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963

očigledno da oni zapravo samo opravdavaju surovost i nepravdu svojih zlodela upakovanih u legitimno i legalno ruho konstatacijom da zakoni postoje kako bi se poštovali. Ova iskalkulisana racionalnost i zloupotreba zakona zarad stvaranja javne fasade pravde i pravičnosti može da se poveže sa idejama o kojima je govorio Ričard Rubinštajn u svojoj studiji *Lukavstvo istorije* (1975)¹³⁹, gde se ističe ideja da su najgnusnija nedela počinjena u istoriji zapadne civilizacije (Rubinštajn naročito ističe monstruoza zlodela počinjena tokom Drugog svetskog rata, pritom se usredređujući na progon nearijevaca i na njihovu zloupotrebu i nasilje kome su bili izloženi u koncentracionim logorima širom Evrope i sl.) nailazila na slično opravdanje – da su počinjena iz najpravičnijih pobuda.

Halovo opravdanje nužnosti i neophodnosti poštovanja državnih zakona i konačno odbacivanje destruktivnog elementa iz svoje blizine i sa političke scene predstavlja dobru ilustraciju fraze „kultura bašte“ koju je upotrebio Zigmunt Bauman u eseju *Jedinstvenost i normalnost holokausta* (2003). Bauman objašnjava da je ova fraza bila u čestoj upotrebi u fašističkom društvu kako bi se lakše uspostavila lažna analogija između bašte i fašističke patološke vizije savršenog društva. Da bi se ovo savršenstvo realizovalo, u kulturi bašte se razmatra koncept nužne odbrane – protiv bilo kakvog oblika nereda, koji se u bašti materijalizuje u vidu korova. U fašističkom društvu, sve nearijevske nacionalne manjine, poput običnog korova, treba ukloniti:

Poput korova, ovi elementi moraju da se izdvoje, zatvore, kako se ne bi dalje širili, treba da se uklone i čuvaju van društvenih granica; a ukoliko se sve ovo pokaže nezadovoljavajícím, moraju biti ubijeni (Bauman, 2003: 87).¹⁴⁰

Drugim rečima, proces uklanjanja korova, iz perspektive baštovana, tumači se kao kreativna, a ne kao destruktivna aktivnost, te može da posluži kao opravdanje za bilo koju vrstu genocida, smatra Bauman, i zaključuje:

Moderni genocid ima svoju svrhu. Osloboditi se neprijatelja ne predstavlja njegov konačni cilj. To je samo sredstvo do konačnog cilja: nužnost koja proizlazi iz krajnjeg cilja, korak koji mora da se napravi kako bi se stiglo do kraja

¹³⁹ Za diskusiju o studiji Ričarda Rubinštajna *Lukavstvo istorije* (1975) vidi str. 19-20.

¹⁴⁰ "Like all other weeds, they must be segregated, contained, prevented from spreading, removed and kept outside the society boundaries; if all these means prove insufficient, they must be killed" (Bauman, 2003: 87).

puta...Moderni genocid predstavlja element društvenog inženjeringa, koji treba da unese red u društveni poredak u skladu sa dizajnom savršenog društva (Bauman, 2003: 85).¹⁴¹

Po Baumanu i Rubinštajnu, takva vizija birokratske perfekcije predstavljala je osnovni cilj Hitlerove monstruozne zamisli tokom Drugog svetskog rata: u malo drugačijoj verziji bašte, Hitler se prema Jevrejima odnosio kao prema izuzetno opasnoj vrsti štetočine. Od vitalnog je značaja bilo da im se oduzme njihova ljudskost i dostojanstvo, jer su, na taj način, bivali lišeni mehanizma odbrane koje instiktivno pripisujemo svakom ljudskom biću (v. Johnson, 1987: 475). Metode koje je Hitler koristio u svojim genocidnim kampanjama protiv Jevreja - „zbunjujuća, pragmatična kombinacija zakona i bezakonja, sistema i čistog nasilja“ (Bauman, 2003: 88)¹⁴² zapravo su identični onima koje je Hal koristio u svom ponašanju prema Falstafu, koji, iako nije bio predstavnik nearijevske nacionalne manjine, može da se tumači kao predstavnik suprotstavljenog Drugog koji mora da se povinuje pravilima većinske grupe ili grupe na vlasti, tako što će odbaciti bilo kakav pokušaj emotivnog vezivanja kako bi obezbedio goli opstanak u tom društvu.

Na taj način, Šekspirova elizabetinska Engleska istovremeno predstavlja predskazanje i upozorenje: u njoj prepoznajemo „vrstu društva koja je holokaust učinila mogućim, u kome nije postojao nijedan element koji bi sprečio da se holokaust uopšte i desi“ (Bauman, 2003: 83).¹⁴³ Šekspirovo upozorenje, do sada uglavnom zanemarivano, nije izgubilo na svom značaju. Naprotiv, s obzirom na skorašnje verzije savršenog globalnog društva i novih, unapređenih modela porobljavanja, ova istorijska drama potvrđuje vrednosti koje su već neko vreme zaboravljene.

¹⁴¹ “Modern genocide is genocide with a purpose. Getting rid of the adversary is not an end in itself. It is a means to an end: a necessity that stems from the ultimate objective, a step one has to take if one wants ever to reach the end of the road...Modern genocide is an element of social engineering, meant to bring about a social order conforming to the design of the perfect society” (Bauman, 2003: 85).

¹⁴² “a bewildering, pragmatic mixture of law and lawlessness, system and sheer violence” (Bauman, 2003: 88)

¹⁴³ “a type of society that made the Holocaust possible, and that contained nothing which could stop the Holocaust from happening” (Bauman, 2003: 83)

8. HENRI V: „NEKOLICINA NAS, KOJI SMO SREĆNO / NA OVOM MESTU ZDRUŽENI KO BRAĆA”

8.1. REFORMISANI KRALJ: „JAGODA POD KOPRIVOM RASTE, A NAJBOLJI PLOD / RAZVIJA SE I ZRI U SUSEDSTVU BILJA/ NIŽE VRSTE”

Najupečatljiviju razliku između dva dela *Henrija IV* i *Henrija V* predstavlja odsustvo Falstafa u nastavku Šekspirove priče o glorifikovanom kralju ratniku, Henriju V. Iako je u epilogu drugog dela *Henrija IV* Šekspir dao obećanje da će u nastavku ove istorijske priče Falstaf nezaobilazno tumačiti jednu od glavnih uloga, autor je konačno odlučio da izostavi ovaj lik iz naredne istorijske drame druge tetralogije. Postoji veliki broj mogućih razloga ove Šekspirove odluke. Još se po prvom izvođenju *Henrija IV* govorilo o protestu od strane moćne aristokratske porodice Bruk, koja je po nekim elizabetinskim izvorima direktno povezivana sa Falstafom Oldkaslom po rodbinskoj liniji, te su predstavnici ove uticajne porodice vršili pritisak na autora da izostavi Falstafov lik u nastavku, kako se njihova časna reputacija ne bi dalje asocijala sa tim oličenjem moralne korupcije, kako su ga oni doživljavali.

Drugo moguće pojašnjenje koje se često pominje u kritikama Šekspirovih istorijskih drama jeste da Šekspir nije mogao da se usredsredi na opise Falstafovih manipulativnih nestašluka i bezbrižnog spletkarenja u svetlu ozbiljnosti rodoljubivog oslikavanja čuvene engleske pobede nad Francuzima u bici kod Aženkura (1415). Budući da se u svim istorijskim izvorima koje je Šekspir konsultovao kralj Henri V nedvosmisleno opisivao kao svetac i ratnik istovremeno, po mišljenju velikog broja književnih kritičara, ovaj engleski ideal vladara morao je da bude u potpunosti odvojen i na taj način zaštićen od neodoljivog uticaja parodije i burleske koje je samo Falstafovo prisustvo izazivalo. Čini se da ovo drugo pojašnjenje zaista ima smisla iz perspektive

autora, jer bi dalje naglašavanje Falstafove anarhične silovitosti i energične vitalnosti definitivno ugrozilo opis glavnog dramskog lika, kralja Henrija V.

Tako simpatični debeli vitez biva uklonjen već u prvom činu drame, i to van scene, odmah nakon predstavljanja reformisanog kralja i njegove buduće uloge rodoljubivog borca protiv stranih zavojevača. Tačan uzrok Falstafove smrti nije poznat, publika i čitaoci, međutim, dobijaju nezvaničnu informaciju da je Falstaf umro od „slomljenog i prepuklog srca" (II, ii, 114)¹⁴⁴, jer ga je njegov nekadašnji prijatelj Hal sramno odbacio. Sama scena Falstafove smrti opisana je kroz komentar njegovih prijatelja iz krčme i predstavlja „trijumf Šekspirove veštine da priglužno brbljanje, patos i nepristojan humor udruži u dirljiv prizor" (Kostić, 1994: 297):

Kad sam ga videla da rukama gužva posteljne čaršave, da se igra cvećem i da se smeši na vrhove svojih prstiju, znala sam da mu je došao kraj; jer mu je nos bio zašiljen kao pero, a mrmljao je o zelenim poljima. „Kako ste ser Džone?", reko; „Oh, čoveče, razvedrite se." A on uzviknu: „Bože, Bože, Bože!" – tri ili četiri puta. (II, iii, 9-13)

Kao zaključak dirljivog Krčmaričinog opisa Falstafove smrti navodi se neprilična i ironična Bardolfova konstatacija da je „nestalo goriva koje je održavalo tu vatru" (II, iii, 27). Bez obzira na nepristojne komentare Falstafovih nekadašnjih sledbenika, njegov nestanak ostavlja veliku prazninu u komadu, te šekspirolog Kostić ističe, citirajući Hazlita, da „svi njegovi pratioci deluju kao sateliti bez sunca" (Kostić, 1994: 297), ali, s druge strane, više nisu u Falstafovoj senci, što im omogućava da dobiju izrazitije lične osobenosti.

Međutim, iako komične scene u *Henriju V* imaju funkciju realističnog i anti-idealističkog kontrapunkta preteranoj i, samim tim, veštački iskonstruisanoj, patriotskoj retorici kralja i njegovih plemića kao i u prethodna dva dela *Henrija IV*, svi marginalni likovi Falstafovih sledbenika daleko su neupečatljiviji i neatraktivniji u odnosu na njihovog dominantnog prethodnika. Šekspirov glasnogovornik o konačnoj degradaciji Falstafovog sveta predstavljen je kao dečak sluga trojice lupeža, Pištolja, Bardolfa i Nima, koji dečije neiskvareno tumači njihovo ponašanje kao suprotno svim principima ne samo ratničkog, patriotskog kodeksa, već i samog koncepta ljudskosti:

¹⁴⁴ Preveli Živojin Simić i Trifun Đukić, Beograd: Kultura, 1963

Mada sam mlad dobro sam prozreo ta tri razmetljivca. Ja sam momak sve trojice; ali sva trojica zajedno, da su moje sluge, umesto ja njihov, ne bi, kao sluge, bili ravni meni jednom; jer, zaista, tri takva lakrdijaša nisu ravna jednom čoveku. Bardolf je kao bela džigerica, iako ima crveno lice; drzak je, ali izbegava borbu. Pištolj ima ratoboran jezik i miran mač; on krši obećanje i gazi reč, ali mu mač ostaje neokrznut. Nim je čuo da su stidljivi ljudi najhrabriji i stoga se stidi da čita svoje molitve da se ne bi pomislilo da je kukavica...Moram ih ostaviti i potražiti neku drugu službu; njihovo nevaljalstvo odveć je bljutavo za moj slab stomak; moram ih napustiti. (III, ii, 28-34, 49-51)

Na taj način je degradacija Falstafovog sveta, započeta u drugom delu *Henrija IV*, konačno završena: Bardolf i Nim, jedina nova figura u krčmarskom krugu Falstafovih sledbenika, na kraju drame bivaju obešeni, bludnica Doli umire od veneričnih bolesti, a Pištolj se vraća u Englesku gde nastavlja svoju karijeru ratne pijavice kao secikesa i podvodač. Za razliku od Falstafa, njegovi nedorasli sledbenici ne predstavljaju značajnu anarhičnu pretnju, niti, pak, ozbiljnu subverzivnu silu postojećem sistemu vrednosti.

S druge strane, imajući u vidu značaj koji je posvećivan kralju Henriju V u istorijskim izvorima, kao i u popularnim legendama, može se s pravom reći da je kralj Henri V predstavljao oličenje idealnog renesansnog vladara, čiji je sistem vrednosti, bar na prvi pogled, direktno suprotstavljen moralnom posrnuću koje karakteriše Falstafove sledbenike. Za razliku od tenzije koja je postojala u oba dela *Henrija IV*, a ticala se razlike između dva kraljeva tela, kako tvrdi Kantorovic (Kantorowicz, 1957: 7, 13)¹⁴⁵, njegove privatne i javne sfere, u *Henriju V* ovaj sukob ne postoji, jer je kralj Henri V u potpunosti identifikovan sa svojom javnom funkcijom, te se čini kao i da nema privatni život. Stoga, ličnost kralja Henrija V postaje sinonim za izvršavanje zvaničnih vladarskih dužnosti i odgovornost u upravljanju državom. Na prvi pogled, sve idealne vladarske odlike ilustrovane su u ponašanju i karakteru Henrija V: on je svestran, načitan, spreman da uvažava mišljenja umnih ljudi, hrabar, pravdoljubiv, nemilosrdan u odbrani državnih interesa, slavloljubiv i bogobojažljiv. Međutim, kao što će dalja analiza drame pokazati, Šekspirovo viđenje Henrijevih vladarskih osobina ne isključuje određeni nivo kritičnosti i dvosmislenosti.

¹⁴⁵ Za pojašnjenje Kantorovicevog koncepta „dva tela kralja“ vidi str. 156, 157.

Tilijardovo mišljenje o *Henriju V* je veoma zanimljivo istaći, naročito ako se uzme u obzir da ovaj komad zauzima značajno mesto u njegovom opštem obrascu Šekspirovih istorijskih drama, jer ilustruje državno i nacionalno jedinstvo, a ne podeljenost opisanu u drugim dramama iz istorijskog ciklusa kao posledicu destruktivnog građanskog rata, koju je ovaj kritičar direktno kritikovao. Iako *Henri V* predstavlja glorifikovanu dramsku verziju engleske herojske epopeje i ima za cilj da apeluje na uzvišena rodoljubiva osećanja, Tilijard smatra da je ovaj Šekspirov komad u potpunosti nezadovoljavajući, pre svega zbog izrazite nedoslednosti u oslikavanju ličnosti kralja Henrija V, jer se u njemu ne može uočiti nijedna od onih osobina koje su ga karakterisale dok je bio princ Hal:

Šekspir je pronašao izlaz iz ove bezizlazne situacije tako što se prosto otarasio lika koga je prethodno stvorio i zamenio ga novim, koji je, iako u potpunosti nedosledan, zadovoljavao zahteve i hroničara i popularne tradicije. Zato ne čudi činjenica da se u komadu koji je nastao na opisu novog lika kralja primećuje veliko opadanje u kvalitetu (Tillyard, 1964: 305).¹⁴⁶

Čudesni preobražaj kod kralja Henrija V dolazi do izražaja na samom početku drame. U prvoj sceni prvog čina drame, kroz razgovor dvojice crkvenih velikodostojnika, Kenterberija i Elija, publika i čitaoci se uvode u zvaničnu verziju čudnovatog pokajanja i nenadane metamorfoze nekadašnjeg princa Hala. Arhiepiskop Kenterberi ističe da je kralj „dobronameran i milostiv“ (I, i, 28), episkop Eli dodaje da je kralj „iskren ljubitelj svete crkve“ (I, i, 29), iako u razuzdanoj mladosti to nije obećavao. Kenterberi dalje opisuje kraljev preobražaj koristeći se isključivo religioznom terminologijom (on opisuje kako se zabludelim princu ukazao anđeo koji ga je naterao da istera iz sebe grešnog Adama, te mu od grešnog tela nastade nebeski raj, koji u sebi sadrži nebeske duhove; I, i, 33-36). Na taj način, procesu kraljevog preobražaja daje se određena doza religiozne mistike, koja, budući da je opisana od strane najvišeg crkvenog velikodostojnika, treba bespogovorno da se prihvati kao istinita i zvanična verzija događaja. Episkop Eli u svom pojašnjenju istog procesa navodi novu, zanimljivu ideju:

¹⁴⁶ "Shakespeare came to terms with this hopeless situation by jettisoning the character he had created and substituting one which, though lacking all consistency, satisfied the requirements both of the chroniclers and of popular tradition. No wonder if the play constructed round him shows a great falling in quality" (Tillyard, 1964: 305).

Jagoda pod koprivom raste, a najbolji plod
Razvija se i zri u susedstvu bilja
Niže vrste. Tako je i princ
Obesti velom krio razboritost,
Što je, bez sumnje, kao letnja trava,
Najbrže rasla noću, nevidena,
I tako je jačala. (I, i, 60-67)

Za razliku od Kenterberija, koji aludira na religioznu mistiku, Eli pravi aluziju na neobjašnjivu, ali sveprisutnu i učestalu mistiku dešavanja prirodnih fenomena. Tako Henrijev preobražaj u svojoj zvaničnoj verziji dobija na značaju kroz istovremeno poređenje sa misterioznim prirodnim i religioznim procesima, te je direktna implikacija ovih uvaženih eklezijasta da kraljeva metamorfoza treba da se tako i shvati: kao nenadana i ničim izazvana blagodet.

U ostatku prvog čina drame, ovi duhovnici takođe imaju značajnu ulogu. Naime, Šekspir jasno razotkriva duboki jaz između religioznih hrišćanskih principa kojima su se navodno posvetili i materijalističkih principa kojima se u praksi svakodnevnog života rukovode. Kada je sam kralj Henri V u prividnoj nedoumici da li da pođe u osvajanje Francuske (budući da ga je otac, kralj Henri IV, tako savetovao na smrtnoj postelji, kako bi makijavelistički mudro izbegao sukobe između zavađenih plemića, kao i eventualne pobune protiv sopstvene vladavine u svojoj državi), arhiepiskop Kenterberi i episkop Eli navode razna genealoška i istorijska opravdanja u Henrijevom navodnom pravu na posedovanje francuskih teritorija, te mu zvanično daju legitimitet i blagoslov za surovi osvajački pohod. Pravi razlog ponašanja ovih renomiranih crkvenih velikodostojnika predstavljala je ozbiljna pretnja da crkvi bude konfiskovan veliki deo poseda i bogatstva u korist monarha, pa su se duhovnici zapravo proračunato trudili da Henrijeve pljačkaške porive zadovolje skretanjem pažnje na tuđe posede.

Tako kralj Henri V, uz zvaničnu podršku crkve kojom stiče poštovanje i ugled među svojim narodom, čak i pre razotkrivanja domišljatog poklona francuskog dofenaa u vidu teniskih loptica poslatih kao uvredljivi komentar na navodno englesko polaganje hereditarnog prava na određeni deo francuske teritorije, otvoreno priznaje da je makijavelistički odlučan u svojoj nameri da u surovom ratnom pohodu pokori Francusku:

Odlučili smo, i s Božjom pomoću
I vama, naše moći mišicama,
Pošto nam Francuska po pravu pripada,
Pokorićemo je svojoj volji sad,
Ili je u parčad razdrobiti svu. (I, ii, 222-226)

Iako se u svom ratnom pokliču Henri V oslanja na božju pomoć, značajna je činjenica da se nakon prvog čina dvojica crkvenih velikodostojnika više ne pominju, niti se pojavljuju na sceni. Pošto je dobio ono što je želeo od njih, u pravom makijavelističkom maniru, kralj Henri V od tog trenutka pa sve do same završnice drame dela kao sopstveni duhovnik. Njegovo insistiranje na poštovanju hereditarnog prava po ženskoj liniji u vezi francuskih teritorija zvuči isprazno i neuverljivo, jer veoma brzo postaje očigledno da njega prvenstveno pokreću imperijalističke aspiracije, želja za osvetom i sticanjem ratničke slave. Dakle, već pri kraju prvog čina drame može se uočiti prvi nagoveštaj nedoslednosti i dvosmislenosti u prvobitnom opisu kraljevih idealnih vladarskih karakteristika – Henri se nije moralno transformisao nabolje u odnosu na period kada je naredio izgnanstvo svog najboljeg prijatelja, bez obzira na zvanično (crkveno) opravdanje njegove moralne metamorfoze.

Šekspirova drama obiluje daljim ilustracijama ideje prividne moralne transformacije kralja Henrija V. Tako, na primer, u Henrijevom odnosu sa pobunjenim aristokratama, Kembridžom, Skrupom i Grejem, uočava se lukava politička veština i sposobnost manipulativnog taktiziranja kralja, koji je odlučan da istraje u realizaciji ideje da neće dozvoliti nikakav mogući sukob mišljenja ili opoziciju njegovoj viziji države i uloge monarha, te se nemilosrdno posvećuje uklanjanju potencijalno opasnih subverzivnih glasova. U ovoj epizodi (II čin, ii scena) ponovo dolazi do izražaja dramska tehnika „komada unutar komada“, kojoj je Šekspir često pribegavao, jer kralj Henri V konstruiše prividnu sudnicu neimenovanom pijancu, koji je, pod uticajem alkohola, nepromišljeno vređao kralja i državu. Henrijeve manipulativne strategije, preostale iz perioda bludne mladosti, lako se daju uočiti na ovom primeru; naime, pokazujući milost prema grešniku, kralj utiče da plemići pobunjenici javno izraze svoj stav o neophodnosti najstrožije kazne za kovanje bilo kakve zavere protiv kralja. Na taj način, kada ih kralj suoči sa dokazima sopstvene izdajničke zavere protiv svog monarha, pobunjeni plemići

nisu u situaciji da apeluju na kraljevu milost koju su samouvereno odbacili koji minut ranije.

U Henrijevom obraćanju pobunjenim plemićima uočava se paralela sa Hamletovim izlivom gneva i zgađenosti nad korumpiranom ljudskom prirodom koja ih navodi da počine svakojaka zlodela. Tako, u kraljevoj strastvenoj kritici pobunjenog izdajnika Skrupa („Imao si ključ svih mojih misli/znao me do dna moje duše i mog'o si skoro/iskovati me u zlato da si se/ potrudio oko mene radi svoje /sopstvene koristi", II, ii, 94-98), lako možemo uočiti identičan obrazac Hamletovog obraćanja svojim nekadašnjim drugovima iz detinjstva, Rozenkrancu i Gildesternu, a potom pokornim slugama Klaudijevog sistema („mislite li vi da je na meni lakše svirati nego na jednoj fruli? Nazovite me kojim hoćete instrumentom; vi me možete pipati, ali ne možete svirati na meni!", III, ii, 377-380).

Nakon obraćanja svakom od pobunjenih plemića pojedinačno, Henri, opet u hamletovskom maniru, od konkretnog primera prevare i izdaje pretpostavljenog autoriteta dolazi do generalizacije ove ideje kao neke vrste ličnog komentara o grešnoj ljudskoj prirodi, te dalje diskutuje i moralíše o hrišćanskim konceptima raja i pakla, anđela i demona, i završava sopstvenim traktatom o neizbežnom padu čoveka:

Da l' se pokazuju

Ljudi odanim? I ti si to činio.

Izgledaju li ozbiljni, učeni?

I ti si tako izgledao. Jesu l'

Od plemenita roda? I ti jesi.

Izgledaju li pobožni? I ti si

Izgledao tako...

Takav i tako prosejan si ti

Izgledao; i tako tvoj pad

Baca ljagu sumnje na obdarenog i

Usavršenog čoveka. Plakaću

Zbog tebe, jer mi se čini da je ta

Pobuna tvoja drugi pad čovekov. (III, ii, 127-133, 141-146)

Na ovaj način, kralj Henri V makijavelistički mudro koristi hrišćansku retoriku o urođenoj posrnutosti čoveka kako bi pojasnio da su zaverenici protiv njegove vladavine zapravo odraz Avgustinove vizije urođenog zla u svakom čoveku. Pripisujući im karakteristike neizbežne grešnosti ljudske prirode, a pritom ne pominjući pravi razlog njihove pobune (mogućnost polaganja zakonskog prava jednog od zaverenika, grofa od Kembridža, na engleski tron, čija je porodica jorkista još za vreme kraljevanja Henrija IV uzrokovala brojne sukobe i rasprave u vezi legitimiteta postojeće vladajuće dinastije), kralj Henri V se zapravo politički vešto i mudro ograđuje od potencijalno opasnih dinastičkih prevrata.¹⁴⁷

Budući da je uspešno ugušio svaki mogući element pobune protiv sopstvene vladavine (predstavnicima zvanične crkve se ne pominju osim u prvom činu, pobunjeni plemići su zaslužno kažnjeni, predstavnici nižih društvenih slojeva nisu dovoljno mudri da prevaziđu sopstvene sebične interese i da se pobune protiv svog nezadovoljavajućeg društvenog položaja), po mišljenju Tanera, „Šekspir dozvoljava kralju Henriju V da sve bude po njegovom, što je možda i najveći problem ovog komada" (Tanner, 2010: 455).¹⁴⁸

Za razliku od ostalih kraljeva iz Šekspirovih istorijskih drama, koji se konstantno preispituju, sumnjaju u validnost svojih političkih i ličnih odluka, sanjaju košmarne snove, imaju grižu savesti, kralj Henri V nikada ne doživljava nešto slično. On se uvek postavlja kao politička figura, u potpunosti je identifikovan sa svojom javnom funkcijom, bez ikakve mogućnosti postojanja nekih skrivenih ličnih nedostataka, boljih alternativnih opcija upravljanja državom, ili, pak, potencijalno subverzivnih glasova protiv postojećeg sistema. Čak su i obični vojnici, Gaver, Fluelin, Makmoris, Erpingam i Džemi, među kojima su obuhvaćeni irski, škotski i velški predstavnici britanske monarhije (koji su se tradicionalno borili protiv svakog vida engleske dominacije), predstavljeni kao

¹⁴⁷ Kostić navodi da je ovo samo jedan od primera Henrijevih postupaka koji bacaju ironičnu svetlost na njegov karakter i dodaje: „On šalje u smrt kao veleizdajnika erla od Kembridža zato što je radio na tome da ga svrgne s vlasti kako bi na presto doveo Edmunda Mortimera, koji je polagao pravo na krunu po ženskoj liniji – dakle, po onom istom „Salskom zakonu" na osnovu kojega je i sam Henri V, sin uzurpatora Bolinbruka, tvrdio da ima pravo na francuski presto. Bardolf je obešen jer je ukrao jednu sitnicu iz crkve, a sam Henri se spremao da prigrabi veliki deo crkvenih poseda i jedino ga je mito privolelo da to ne učini, nego da se umesto toga usredsredi na pustošenje Francuske" (Kostić, 1994: 294).

¹⁴⁸ "And that, perhaps, is the trouble with the play. That Henry seems to have it all so effortlessly his own way" (Tanner, 2010: 455).

svojevoljno i opravdano podređeni glorifikovanom oličenju patriotske figure ratnika sveca, Henrija V.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Za razliku od književnih kritičara koji su uočavali, ilustrovali i kritikovali nedoslednosti u interpretaciji lika kralja Henrija V u popularnoj tradiciji, postoje i oni koji su smatrali da se Šekspir nije rukovodio ovim dvosmislenostima dok je pisao *Henrija V*. Među njima svakako treba izdvojiti mišljenje kritičara Najta, koji je u svojoj studiji posvećenoj Šekspirovim istorijskim dramama, dao neku vrstu retrospektive svih Šekspirovih engleskih kraljeva (Ričard III je moćan i zao, Ričard II je slab, ali skoro svetac, Henri IV se nalazi na granici između dostojanstvenog gubitnika i prvoklasnog zločinca), sa Henrijem V na samom vrhu monarške piramide kao idealizovanim vladarom, najboljim od svih kraljeva koje je Engleska ikada imala, jer su u njemu spojene uloge hrišćanskog vladara i ratnika, a nije mu strano razumevanje života običnih ljudi, niti njihov smisao za humor (Knight, 1944: 141). Na sličan način tumačenju lika Henrija V prilazi i Lili Kembel, koja u njemu uočava ogledalo pravičnosti ratne pobede izvojevane uz božji blagoslov, objedinjenu viziju egzaltiranog ratnika junaka i idealnog hrišćanskog kralja (Campbell, 1947: 255).

8.2. KRALJ, RATNIK, SVETAC: „KAPIJE MILOSTI BIĆE ZATVORENE/ I OSTRVLJENI RATNIK, SUROV, TVRD/ KRSTARIĆE SVUDA SA SAVEŠĆU/ RAZJAPLJENOM KAO PAKAO"

U dosadašnjoj analizi *Henrija V* naveli smo neke epizode iz ove istorijske drame koje ilustruju ideju prividnog moralnog preobražaja reformisanog kralja. U odnosu sa Falstafovim sledbenicima, kao i sa pobunjenim engleskim velmožama, kralj Henri V se mudro poziva na prioritet državnih interesa nad ličnim, te se vešto i manipulativno krije iza državničke političke retorike, kako bi sopstveni makijavelizam stavio u drugi plan. Međutim, Šekspir se i dalje u drami bavi nedoslednostima kraljeve metamorfoze. Ove nedoslednosti izbijaju u prvi plan u sceni opsade Arflera na samom početku III čina. Kraljev manir obraćanja Francuzima pun nepoštovanja i prezira, kao i njegove stroge opomene sopstvenim vojnicima da, ukoliko se ne pokažu kao junaci na bojnopolju, mogu da se nadaju samo zasluženju kazni koja sledi za veleizdaju, dovode u pitanje Henrijevu reputaciju popularnog ratnika sveca, jer ukazuju na ideju kraljevog iskrenog uživanja u iskazivanju sopstvene nadmoći, brutalnosti, surovosti i arogancije nad slabijima i podređenima. Tako, na primer, od guvernera Arflera kralj Henri V zahteva momentalnu kapitulaciju, u suprotnom:

Kapije milosti biće zatvorene,
I ostrvljeni ratnik, surov, tvrd,
Krstariće svuda sa savešću
Razjapljenom kao pakao,
I razuzdanom rukom krvavom
Kosiće kao travu vaše sveže
Device i vašu odojčad u cvetu.
Šta je to za mene, ako nepobožni
Rat, opremljen u plamen ko knez
Đavola, prljava lica, izvrši
Sva strašna dela rušenja, pustoši?...

Da vidite slepog, krvavog ratnika
Kako uvojke vaših kćeri kalja
Prljavom rukom uz vapaj, vrisak, njen;
Kako vuče vaše očeve za brade
I časne im glave razbija o zid;
Kako vašu голу odojčad nabija
Na koplja, dokle poludele majke,
Jaucima svojim cepaju oblake,
Ko jevrejske žene što su činile
U krvavom lovu Irodovih klača. (III, iii, 10-20, 33-42)

Ni traga ni glasa od svetačkog oreola u ovom Henrijevom monologu. Podstičući svoje vojnike na juriš, Henri ih poziva da se razjare i pretvore u zveri, a građanima Arflera obećava da će, ukoliko mu se ne pokore, žrtvovati njihove device razularenoj požudi svojih vojnika, da će pred očima majki nabadati odojčad na koplja, da će stare, sede glave razbijati o zid i slično. Sama činjenica da kralj sebe poredi sa gnusnim Irodom, okrutnim i paranoidnim vladarom koji je naredio pokolj hrišćanske odojčadi u Vitlejemu u I veku pre naše ere, a potom i ubistvo sopstvenih sinova i žene pod optužbom kovanja zavere protiv njegove vlasti, govori o Henrijevom oholom užitku u demonstriranju i sprovođenju sile nad nejakima, kao i o činjenici da nije onakav kakvim su ga predstavljale popularne legende.

Iako Robert Pirs, aludirajući na epske razmere lika Henrija V, doživljava ovog Šekspirovog junaka kao otelotvorenje uravnoteženog i razboritog Odiseja (Pierce, 1971: 235), pritom u potpunosti zanemarujući aspekte pragmatičnosti i lukavosti kojima se pomenuti patrijarhalni heroj rukovodi u ostvarivanju vlastitih vojno-imperijalističkih ciljeva, u prethodnom monologu ipak dolazi do izražaja sličnost Henrija V sa najopasnijim i najagresivnijim starogrčkim epskim junakom, Ahilom, kao i sa njegovom engleskom elizabetinskom verzijom, Marloovim Tamerlanom Velikim. Naime, Odisej, Ahil i Tamerlan Veliki zapravo predstavljaju naličje identičnog obrasca destruktivnog

podanika patrijarhalnog sistema, spremnog na brojne ljudske žrtve radi zadovoljavanja gotovo neprirodnih ambicija o sopstvenom autoritetu i vojnoj nadmoći.¹⁵⁰

U Holinšedovoj hronici se navodi podatak da je Henri V ipak izvršio opsadu Arflera, iako je Šekspir izostavio ovu istorijsku epizodu u samoj drami, verovatno kako bi sačuvao popularnu, neukaljanu, Henrijevu reputaciju ratnika sveca. U Šekspirovoj verziji ovog istorijskog događaja, guverner Arflera predaje se nadmoćnijim Englezima, a kralj Henri V izdaje naredbu svojim vojnicima, u pravom hrišćanskom duhu, da budu milosrdni prema svim građanima Arflera. Međutim, u svetlu ranije citiranog Henrijevog monologa, njegovo hrišćansko insistiranje na pokazivanju milosti, zvuči prilično isprazno i neuverljivo.

Nedostatak glavne hrišćanske vrline, milosti, iako se glavni junak stalno poziva na nju, naročito dolazi do izražaja u sceni bitke kod Aženkura. Već u prethodno opisanom događaju opsade Arflera postaje jasno da je Henri V spreman da zanemari sva viteška pravila ratovanja i da neće birati sredstva kako bi osigurao svoju pobedu, iako konstantno pokušava da sakrije ovu činjenicu navodnom pobožnošću, brigom za svoje vojnike, nedostatkom vojničke strategije jer se prepustio božjoj volji da njime upravlja i sličnim neuverljivim izgovorima. Kada komentariše Henrijeve makijavelističke sposobnosti, Harold Blum ironično ističe da je on „brutalno mudar i mudro brutalan“

¹⁵⁰ Sličnost između Šekspirovog Henrija V i Marloovog Tamerlana Velikog najuočljivija je u Tamerlanovom odgovoru devicama iz Damaska, poslatim od strane guvernera ovog grada da pokušaju da umilostive oholog osvajača Tamerlana, kako bi njihov grad i stanovnike poštediti u još jednom od svojih surovih imperijalističkih pohoda. Međutim, Tamerlan Veliki, otelotvorenje okrutnog herkulovskog patrijarhalnog junaka, ističe da je uvek u životu davao prednost vrlinama ratničke discipline i vojne veštine, te da mu je sasvim strano da pokaže milost. U svom odgovoru devicama iz Damaska, Tamerlan kaže sledeće:

Tada vam je um maglen, smućen strahom;

Jer tu je Smrt, tu vlasna sedi Smrt,

Zaseda ko sud, oštricom sudi –

Al' volim što je tu nećete sresti,

Već na kopljima mojih konjanika,

Gde telo njeno kosturno se hrani.

Tehele, smesta neke njih poteraj,

Da pojure te gospe, pokažu im

Sluškinju moju Smrt, koja na vrhu

Kopalja njenih u grimizu sedi. (V, ii, 50-60)

Jedina razlika između Šekspirovog i Marloovog junaka, uočljiva nakon poređenja ovih skoro identičnih govora nemilosrdnih ratnika, jeste da je Tamerlan surovo iskren u svom obraćanju žrtvama, jer im napominje da je uzaludno pozivati se na koncept hrišćanske milosti, budući da je on nikada nije praktikovao, dok se, s druge strane, kralj Henri V, sve vreme licemerno poziva na ovu hrišćansku vrlinu, ali je u praksi svog imperijalističkog, vojnog pohoda, nikada ne demonstrira.

(Bloom, 1998: 321)¹⁵¹, što je neophodna kombinacija osobina u realizaciji političke veličine jednog vladara; Henri V, smatra Blum, je veoma uspešno ostvaruje.

Ova istorijska drama predstavlja anatomiju jednog rata (Legatt, 1989: 115), na prvi pogled može da se tumači kao izraz pojačane nacionalne društvene svesti (Walch, 2004: 200) i deo ideološki obojenog razvoja ideje engleskog nacionalizma nakon uspešne Elizabetine pobede nad Nepobedivom španskom armadom (1588), pri čemu se koncept vladara kao ratnika i sveca efektno koristi u svrhe ilustracije instrumenta moći vladajuće ideologije (Walch, 2004: 204). Međutim, ideja „dekonstruktivnog radikalizma“ (Knowles, 2002: 88) konačno je izdvaja iz službe dominantnog poretka. Ričard Noulis ovu ideju obrazlaže činjenicom da iako se Henri V sve vreme trudi da rat koji vodi protiv Francuza predstavi kao suštinski pravedan, on ne može da sakrije svoju dominantnu imperijalističku ambiciju i kolonizatorsku oholost.

Tako, na primer, u toku same bitke kod Aženkura, Šekspir posebno mesto poklanja, na prvi pogled, izolovanom incidentu, koji je poznat pod nazivom „ubijanje ratnih zarobljenika“. U svim hronikama elizabetinske Engleske, ovaj događaj je detaljno opisan, tako da nema nikakve sumnje u njegovu istorijsku verodostojnost. U jednom trenutku bitke, nakon uspešnog engleskog početnog napada i sticanja određene vojničke prednosti, dolazi do pregrupisanja francuskih vojnih snaga. Kralj Henri V tada izriče strogu i nemilosrdnu naredbu, koju opisuje kao ratničku neophodnost kako bi se pretnja francuske vojske u potpunosti eliminisala. Kraljeva naredba, svakako, treba da se izvrši bespogovorno:

Kakva je to sada uzbuna nova?
Francuzi su svoje pojačali čete,
I zato neka svaki vojnik poubija
Svoje zarobljenike! Prenesite
Naredbu. (IV, vi, 35-39)

Do trenutka izricanja ove nemilosrdne naredbe, nema nikakvog izgovora za ovakvo krvoločno ponašanje kralja Henrija V, u potpunosti suprotnog svim pravilima ratničkog kodeksa časti, čije je on navodno otelotvorenje. Pritom, Henri ne oseća nikakvu odgovornost za svoje zlo delo, nego krivicu prebacuje na protivnike. Francuskinje će

¹⁵¹ "brutally shrewd and shrewdly brutal" (Bloom, 1998: 321)

oplakivati svoje sinove, ali to je božja volja, jer Francuska treba da bude kažnjena što neće da se pokori pravednom zavojevaču. Međutim, ubrzo, jedan od kraljevih oficira, Velšanin Fluelin, plasira priču kako su Francuzi tokom borbe poubijali engleske dečake koji su čuvali prtljag i razneli ga, te na taj način nudi delimično opravdanje za surovo ponašanje svog monarha:

Poubijali su dečake i razneli prtljag! To je sasvim protivno ratnom pravu. Gori primer bezočnog nitkovluka ne bi se mogao pružiti; kaži po savesti, je li tako? (IV, vii, 1-2)

Međutim, Fluelinova aluzija na savest ne odnosi se samo na podli čin Francuza, već se prvenstveno odnosi na gnusnu naredbu svog kralja, koja je takođe po svim ratnim viteškim pravilima nesavesna i nepravedna. Zato nije slučajnost što je Fluelin dominantni govornik u ovoj sceni drame, jer njegovo navodno veličanje kralja Henrija V i njegovo direktno poređenje sa Aleksandrom Makedonskim zapravo predstavlja indirektnu kritiku Henrijeve vojničke brutalnosti i političke preračunatosti:

Ako dobro razmotriš Aleksandrov život, onda, posle njega, život Henrija od Monmauta izgleda prilično dobro; jer postoje izvesne paralele u svima stvarima. Aleksandar – Bog zna, a i ti znaš – u svom besu, u svojoj pomami, u svom gnevu, u svojoj ljutini, u svojoj ćudljivosti, u svom nezadovoljstvu, i u svom negodovanju, a i napit u mozgu, ubio je znaš, u piću i gnevu, svoga najboljeg prijatelja Klejta...Ja govorim s upotrebom poređenja i paralela. Kao što je Aleksandar, pri piću, ubio svog prijatelja Klejta, tako je Henri od Monmauta, pri zdravoj pameti i sasvim trezven, oterao onog debelog viteza s velikim fatiranim grudnjakom, koji je bio pun šale, podsmeha, poruge i trikova; zaboravio sam mu ime...Kažem ti, dobri ljudi se rađaju u Monmautu. (IV, vii, 33-42)

Dakle, Henri je izdao naredbu da se pogube ratni zarobljenici, što je čin koji se može porediti sa nesavesnim vojničkim postupcima velikog vojskovođe Aleksandra Makedonskog, a putem poređenja i paralela između dvojice vladara jasno se uočava još jedna veoma bitna sličnost: obojica su odgovorni za smrt svojih najboljih prijatelja; kod Aleksandra Makedonskog olakšavajuća okolnost može se pronaći u činjenici da je bio pod uticajem alkohola, te se ovaj gnusni čin ubistva desio u afektu, dok kod kralja Henrija V izgleda da ne postoji nikakva olakšavajuća okolnost, jer je odluka doneta u

svesnom i trezvenom stanju, kao politička neminovnost na putu ostvarivanja duge i stabilne vladavine.

Na prvi pogled, Fluelinov zaključak ipak ide u korist samog kralja, jer on ističe da se samo dobri ljudi rađaju u Monmautu. Međutim, nakon paralela koje je napravio, postaje očigledno da je njegov zaključak zapravo pun ironije, jer je pažnja publike i čitaoca usmerena na ogroman razdor koji postoji u samom kralju Henriju V: između javne figure koju krase pobožnost, viteštvo i odanost državnim interesima, i privatne figure u kojoj preovlađuje moralna korupcija preambicioznog pojedinca koji ne preza ni od surovog čina ubistva kako bi realizovao svoje lične političke aspiracije.

8.3. VLADAJUĆA IDEOLOGIJA NA DELU: „NJEGOVO OKO, DAREŽLJIVO KAO I / SUNCE, ZRAČI SVAKOME, TE HLADAN/ STRAH KRAVI''

Fluelinov indirektni zaključak je u potpunoj suprotnosti sa Henrijevom reputacijom brižne familijarnosti sa običnim ljudima, predstavnicima nižih društvenih slojeva, koju je Henri V uživao među običnim svetom, što je ideja koja verovatno predstavlja nasleđe njegovih bezbrižnih mladalačkih dana. Ova navodna veza se u drami ilustruje epizodom u kojoj se, noć uoči bitke kod Aženkura, maskirani Henri kreće među svojim vojnicima u kampu, kako bi dobio uvid u njihovo raspoloženje pred odlučujuću bitku sa Francuzima.

Međutim, Šekspir je ovde opet zakomplikovao celu priču. Ova istorijska drama je jedina u Šekspirovom istorijskom opusu u kojoj pre svakog čina postoji narativni prolog u vidu horskog uvođenja radnje, a nakon svakog čina sledi horski epilog. Šekspir koristi horsku baštinu antičke drame, kako bi publici i čitaocima pojasnio tok zbivanja između dve scenske slike, a takođe i kako bi gledaoce podstakao da svojom maštom dopune ono što pisac ne može na odgovarajući način da predstavi na pozornici, u čemu im pomaže sugestivnim opisima, od kojih se izdvaja upravo horski uvod pred IV čin ove drame. O funkciji Hora u istorijskoj drami *Henri V*, Kostić kaže sledeće:

Važna funkcija Hora je da usmerava reakcije gledalaca, odnosno da ih podseti na popularnu predstavu o herojstvu i moći slavnog kralja. Nesumnjivo bi bilo pogrešno smatrati govore Hora glasom samog pisca, ne samo zbog toga što je veliko pitanje da li Šekspir igde u svojim delima govori u svoje lično ime nego i zato što idealizovana slika o Henriju koja se dobija iz reči Hora nije u skladu s utiskom koji se o njemu stiče na osnovu njegovog vlastitog ponašanja i postupaka (Kostić, 1994: 288).

Upravo zbog neusaglašenosti između onoga što govori Hor, kao bezličan, opšti glas izvan glavnog toka radnje, i onoga što govore dramski likovi u pojedinim dramatisovanim segmentima istorijske radnje, komad nosi višeznačne poruke. Kao

ilustraciju, navešćemo odlomak iz horskog prologa pred IV čin i kasnije ćemo napraviti poređenje sa tokom same dramske radnje iz istog čina:

A sad ko vidi uzvišenog vođu
Te iznurene družine kako ide
Od straže do straže, od šatora do
Šatora, taj će uzviknuti:
„Neka mu je i hvala i slava!”
Svu svoju vojsku obilazi on
I dobro jutro ratnicima želi,
S osmehom blagim naziva ih braćom,
Svi su zemljaci, prijatelji njemu...
Zato i onaj što je bleđ, uplašen
Gledajući njega, hrabrost crpi za se.
Njegovo oko, darežljivo kao i
Sunce, zrači svakome, te hladan
Strah kravi; i svi u Engleskoj
Vojsci, svi borci, veliki i mali,
Sad osećaju Henrijev uticaj
U noći ovoj. (IV, 28-36, 41-48)

Međutim, ova horska, glorifikovana verzija kralja u direktnoj je suprotnosti sa realnom slikom kralja među svojim vojnicima. Prvo što se da uočiti jeste da se kralj ne predstavlja svojim vojnicima kao sunce koje svojim toplim zracima topi svaku zebnju i lošu slutnju svojih vernih podanika, već je maskiran, kako bi ispitao puls naroda, uočio moguće znake pobune i bio spreman da je odmah uguši. Tako, pod prividom nepostojanja bilo kakve društvene hijerarhije i isticanjem ideje bratstva i jednakosti među ljudima, kralj Henri V, u obraćanju vojnicima Viljamsu i Bejtsu tvrdi da je:

...kralj samo čovek...ljubičica mu miriše kao i meni, nebo mu izgleda isto kao i meni, sva su njegova čula samo ljudska, kad skine svoju kraljevsku opremu, u

svojoj golotinji on izgleda samo kao čovek, mada njegove želje streme do većih visina od naših, kad lete naniže, one se spuste nisko kao naše. (IV, i, 102-105)¹⁵²

Iako kralj direktno ističe da su monarhove aspiracije uzvišenije od stremljenja običnih ljudi, on istovremeno (paradoksalno!) obrazlaže koncept jednakosti i ravnopravnosti među ljudima, bez obzira na to kom društvenom staležu pripadali, navodeći pritom da jedina razlika između monarha i pripadnika nižih društvenih slojeva počiva na monarhovom praktikovanju i poštovanju ceremonije, koja podrazumeva miro, žezlo, krunu, mač, odeždu, bombastične kraljevske titule i raskoš (IV čin, i scena), ali da bi on, poput ranije pomenute Šekspirove verzije kralja Henrija VI, veoma rado zamenio sve monarške ceremonijalne beneficije za miran san običnog čoveka. Međutim, za razliku od Henrija VI, koji istinski žudi za idiličnim i politički neopterećenim načinom života onih koji u sebi nemaju ni kap plave kraljevske krvi, kralj Henri V izgovara ovaj monolog noseći svoju masku. Nakon što skine masku, on se nanovo identifikuje sa svojom javnom ceremonijalnom funkcijom, pritom ne odajući utisak da se ne snalazi, niti, pak, da je protiv svoje volje, zarobljen u njoj.

Tako na njegovu konstataciju da je čuo da ukoliko kralj bude zarobljen, on neće tražiti da se sakuplja novac za njegov otkup, obični vojnik Viljams kaže: „Da, rekao je tako da bismo se mi bodro borili, ali kad nama budu presečeni grkljani, on se može

¹⁵² Ovaj Henrijev retorički perfektan govor o univerzalnoj ideji jednakosti i ravnopravnosti među ljudima neodoljivo podseća na Šajlov monolog iz Šekspirove ironične komedije *Mletački trgovac*, što pokazuje koliko je autor bio posvećen ovoj temi. Dok Henri V u svom rodoljubivom govoru aludira na temu jednakosti među ljudima iz različitih društvenih slojeva, Šajlok se zalaže za jednakost bez obzira na njihovu versku opredeljenost. Zajednički zaključak koji se nameće jeste da, bez obzira na privid poštovanja prava na ravnopravni tretman, u praksi svakodnevnog života, ovi uzvišeni ideali se ipak ne poštuju, te konstantno autorovo skretanje pažnje na ovu temu predstavlja jedan od načina isticanja njene važnosti, ali i kritike ustaljene rđave prakse. Šajlok iz *Mletačkog trgovca* navodi sledeće razloge kojima se rukovodi u vezi poštovanja poslovnog dogovora sa Antonijem, po kome mu sleduje „komad mesa” najbliži srcu ovog hrišćanina: „Da mi bude mamac za ribu: ne zasiti li ništa drugo, zasitiće moju osvetu. On se bacao blatom na moju čast, izbio mi iz ruku pola miliona, smeja se mojim gubicima, isterivao sprdnju sa mojim dobicima, rugao se mom narodu, kvario mi trgovačke pogodbe, tulio žar mojih prijatelja, raspaljivao moje neprijatelje; a zašto? zato što sam Jevrej. Zar Jevrej nema oči? Zar Jevrej nema ruke, organe, udove, čula, naklonosti, strasti? Zar se ne hrani istim jelima i ne ranjava ga isto oružje? Zar nije podložan istim bolestima, i zar ga ne isceljuju isti lekovi? Zar mu nije zimi hladno, a leti vrućina, kao i hrišćaninu? Ako nas ubodete, zar ne krvarimo? ako nas golicate, zar se ne smejemo? ako nas otrujete, zar ne umiremo? pa ako nas uvredite, zar da se ne svetimo? Ako smo u svemu drugom kao i vi, hoćemo da smo i u tome. Ako Jevrej uvredi hrišćanina, u čemu je hrišćaninova skrušenost? U osveti. A ako hrišćanin uvredi Jevreja, u čemu treba da se ispolji njegova trpeljivost po hrišćanskom uzoru? Pa u osveti. Opačinu, kojoj me učite, izvršiću, i to sa svirepošću, jer hoću da usavršim ono čemu ste me naučili.” (III, i, 58-69)

otkupiti, a mi to nećemo nikada doznati." (IV, i, 191-193) Ova neprijatna situacija pretila da dobije razmere međusobnog obračuna, jer oba govornika ne odstupaju od vlastitih uverenja, ali, budući da su obojica svesni značaja trenutka u kome su se sukobili, njihova rasprava se završava tako što dolazi do razmenjivanja rukavica, kako bi se nakon bitke mogli identifikovati i međusobno direktno obračunati za uvrede, ukoliko prežive bitku kod Aženkura.

Međutim, kada do ove situacije zaista i dođe (IV čin, viii scena), razlika u društvenom staležu im onemogućava međusobni obračun. Kralj ne može da ulazi u pojedinačne lične sporove sa običnim ljudima, jer on predstavlja otelotvorenje svoje političke funkcije, tj. visoko državno telo, a, s druge strane, Viljams ne može da se lično obračuna sa kraljem, jer bi taj čin bio protumačen kao veleizdaja. Kada kralj Henri V, sada u svojoj monarškoj odori, kritikuje Viljamsa za ono što je izrekao tokom njihovog prvog susreta, Viljamsov odgovor je dostojanstven, pun poštovanja za razliku u društvenom staležu između njih dvojice, ali, istovremeno sa značajnim naglašavanjem sopstvene nezavisnosti. U odbranu svojih reči i dela, Viljams se poziva na tjudorsku doktrinu o postojanju „dva tela monarha" (v. Kantorowicz, 1957: 7, 13), po kojoj kralj ne poseduje svoju ličnu i privatnu sferu, već predstavlja oličenje javnog i političkog domena države:

Vaše veličanstvo nije došlo kao što je; vi ste se pojavili meni samo kao običan čovek; dokazi za to su noć, vaše ruho i vaša uniženost; a šta je vaša visost podnela u tom vidu, molim vas, smatrajte svojom vlastitom krivicom, a ne mojom; jer da ste vi bili ono što sam ja mislio da ste, onda nikakve uvrede ne bi bilo za vas sa moje strane; stoga molim vašu milost da mi oprostite. (IV, viii, 50-54)

Kada mu kralj konačno ponudi izvesnu sumu novca kao jedini vid razrešenja ovog spora, a pritom i kao dokaz da mu je drskost oprostena, Viljamsov odgovor je prilično nabusit, prkosan i nimalo podređen, jer otvoreno saopštava da mu nikakav novac nije potreban od takvih ljudi i njima sličnih (pre svega aludirajući na Fluelina, jer mu i on nudi nešto para, ali se ova Viljamsova konstatacija indirektno odnosi na samog monarha).

Iz ove perspektive, kraljeva laskava tvrdnja o brisanju svih ustaljenih društvenih hijerarhija, a naročito insistiranje na ideji da su svi engleski ratnici braća, izrečena na dan Sv. Krispina, uoči bitke kod Aženkura („nekolicina nas, koji smo srećno/ na ovom mestu

združeni k'o braća;/ jer onaj koji krv prolije svoju /sa mnom taj će odsad biti i brat moj;/ma kakvog niskog roda bio on", IV, iii, 60-64), definitivno gubi svaki smisao i verodostojnost, i pokazuje se u pravom svetlu kao isprazna i neuverljiva politička retorika, koja ima za cilj samo da pobudi uzvišena patriotska osećanja kod običnih ljudi.

Još jedna ilustracija ove manipulativne strategije kralja očigledna je odmah posle bitke, kada kralj iščitava imena poginulih Francuza i Engleza, gde se uočava ponovo ustanovljeno postojanje društvene hijerarhije, budući da se spominju samo imena „gospode ranga visoka" (IV, viii, 76), dok se, s druge strane, kraljevoj novostečenoj braći iz nižeg društvenog sloja, niko niti zahvaljuje, niti im se odaju ratničke počasti.

Pokok je u procesu nestajanja i ponovnog uspostavljanja društvene hijerarhije u Šekspirovoj istorijskoj drami *Henri V* uvideo sličnost sa Makijavelijevim stavovima izraženim u *Vladaocu*, te ih je uporedio na sledeći način:

Vojnička vrlina se nužno zasniva na političkoj, jer obe streme ka ostvarivanju istog cilja. Država predstavlja opšte dobro; može se reći da građanin, usmeravajući sve svoje postupke ka opštem dobru, zapravo posvećuje svoj život državi; ratnik rodoljub joj posvećuje svoju smrt i ova dva procesa su slična jer se zasnivaju na usavršavanju ljudske prirode žrtvovanjem određenog dobra radi postizanja univerzalnog cilja. Ukoliko je ovo vrlina, onda je ratnik ispoljava u potpunosti, poput građanina, i čak se može reći da se kroz vojničku disciplinu može naučiti kako se postaje primeran građanin i kako se ponosno pokazuje sopstvena vrlina (Pocock, 1975: 201).¹⁵³

Međutim, ukoliko se desi da vojnici tokom ratnog sukoba dobiju društveni status građana ili pak, gospode i kraljeve braće, kao što je to slučaj u *Henriju V*, Pokok ističe da da je taj trenutak vremenski ograničen i nestabilan, jer ta utopistička ideja ne može da opstane tokom perioda tranzicije i konačnog povratka u uobičajene životne okolnosti. Univerzalna ideja bratstva nastala pod uticajem ratnog sukoba kratkog je daha, jer bi primena vojničkog sistema vrednosti u društvenim uslovima mira konačno dovela do

¹⁵³ "Military *virtu* necessitates political virtue because both can be presented in terms of the same end. The republic is the common good; the citizen, directing all his actions towards that good, may be said to dedicate his life to the republic; the patriot warrior dedicates his death, and the two are alike in perfecting human nature by sacrificing particular goods to a universal end. If this be virtue, then the warrior displays it as fully as the citizen, and it may be through military discipline that one learns to be a citizen and to display virtue" (Pocock, 1975: 201).

„tiranije, koja može dobro da se ilustruje primerima nekadašnjih građana poput Pompeja ili Cezara, a potom izopačenim vladarima koji nisu prezali od upotrebe mača kao instrumenta političke moći" (Pocock, 1975: 201).¹⁵⁴

Makijaveli je bio veoma svestan ove problematike, a kako tvrdi Pokok, prethodna, gotovo potresna jukstapozicija scena u kojima prvo dominira ideja bratske povezanosti među ratnicima, a odmah potom se, unapred iskalkulisanim selektivnim principima, neka „bratska" imena ne pominju u konačnom spisku ratnih žrtava, pokazuje, ne samo Šekspirovu svest o problemu, već i njegovu kritiku ove učestale političke prakse. Štaviše, svaki rat počinje ohrabivanjem i inspirisanjem vrlih građana da pokažu svoje rodoljublje u praksi, a konačno završava specifičnim vidom tiranije dominantne ideologije, zaključuje Pokok, što je ideja koja je lako uočljiva na samom kraju *Henrija V*.

Ova Pokokova konstatacija nas vraća značajnom Grinblatovom eseju *Nevidljivi meci* (1988), o kome je već bilo reči prilikom tumačenja prethodnih drama iz Šekspirove druge tetralogije, prvog i drugog dela *Henrija IV*. Naime, okosnica ovog Grinblatovog eseja je u potpunosti primenljiva i na dramu *Henri V*. U drami koja naizgled afirmiše dominantnu vladajuću ideologiju, mogu se uočiti elementi koju tu isti afirmaciju podrivaju, te ideja subverzije dominantnog sistema moći dolazi do izražaja u obliku apologije – Henri V je na prvi pogled opisan kao idealni vladar, ali je istovremeno taj ideal moći osenčen i podriven sa raznih strana, što se u komadu naročito ilustruje kroz njegov odnos prema običnim vojnicima koje u jednom trenutku naziva braćom, a već u sledećem ih, sa aristokratskom lakoćom, prezrivo odbacuje.

Ova epizoda, smatra Grinblat, ilustruje gradaciju mogućnosti da se registruje licemerje, laž i govor sile (Greenblatt, 1988: 53). Uspešna vladavina Henrija V ne počiva na hrišćanskoj bezgrešnosti njegovog karaktera, već na zloupotrebi svog položaja i preteranoj primeni nasilja. Dok se u ostalim dramama iz Šekspirovog istorijskog opusa dosta pažnje poklanjalo subverzivnim glasovima drugih, u *Henriju V* glasovi drugih nemaju veći značaj, jer su stereotipno prikazani (što se naročito uočava u opisu Velšana, Iraca i Škotlandana iz Henrijeve vojske), te se njihov glas gubi u dominantnom diskursu moći.

¹⁵⁴ "a tyranny, which may well be exercised by a Pompey or Caesar, once a citizen but now so far perverted as to use the sword as an instrument of political power" (Pocock, 1975: 201).

Međutim, Šekspir je mogućnost subverzije prebacio u čin učestalog objašnjavanja, jer se subverzivna anticipacija radnje uočava u svakom nametnutom opravdanju kraljevih postupaka (npr. legitimisanje ratnog pohoda na Francusku uz pomoć crkvenih velikodostojnika i isticanje nacionalnog interesa, dok se u privatnom razgovoru sa duhovnikom Elijem otvoreno ističe konkretni interes ove vojne operacije - da se sačuvaju crkvena imanja; kraljevo upozorenje Francuzima da su sami krivi za patnje koje će ih snaći dato sa paradoksalne pozicije komandanta vojske koja se bori protiv njih i slično). Na način identičan kolonizatorima iz Heriotove ekspedicije, o kojoj Grinblat piše u pomenutom eseju, kralj Henri V je spreman da svoju moć, pobjedu ili zločine, u zavisnosti iz koje perspektive se posmatra, pripiše neutralnoj božjoj volji. Stoga, Grinblat zaključuje da „subverzivne sumnje koje drama neprestano budi paradoksalno vode poreklo od pokušaja da se moć kralja i njegovog rata uveća" (Greenblatt, 1988: 63).

Slično novoistoričaru Grinblatu, predstavnici kulturnih materijalista, Dolimor i Sinfield, takođe ističu da se istorijska drama *Henri V* može čitati kao ideološka apologija ovog monarha i njegovog imperijalističkog pohoda na Francusku, ali, istovremeno, i kao subverzivna problematizacija vojnog poduhvata sumnjivog legitimiteta. Po njihovom mišljenju, na primeru ove Šekspirove drame može se uočiti kako odnos ideologije i države karakterišu unutrašnji sukobi i protivrečnosti. Vodeća ideologija je naročito u instituciji pozorišta bila pod velikim pritiscima, jer su svi unutrašnji konflikti dominantne kulture, eksplicitno ili implicitno, najubedljivije dolazili do izražaja na pozorišnoj sceni. Na primeru Šekspirove istorijske drame *Henri V* može se uočiti da, čak i kada je vodeća ideologija najbliža nekom obliku državne propagande, kako smatraju Dolimor i Sinfield, ona je iskonstruisana na tako kompleksan način da „čak i kada konsoliduje, ona odaje inherentnu nestabilnost" (Dollimore, Sinfield, 1985: 210).

Ovi kritičari smatraju da postoje dve osetljive tačke u ovoj drami kojima se narušava prividno jedinstvo države i vodeće ideologije. Prvu čine Falstafovi sledbenici iz krčme, koji predstavljaju značajan podsetnik o Henrijevim bludnim, mladalačkim danima. Međutim, oni su isključeni iz slike opšteg nacionalnog i državnog jedinstva, čemu doprinosi i činjenica da na samom početku drame Falstaf umire, o čemu se dobija samo posredna informacija. Dominantna grupa, tvrde Dolimor i Sinfield, tako je sebe definisala odbacivanjem i isključivanjem Drugog, potvrđivanjem sopstvenih vrlina koje

su bile u potpunosti suprotstavljene manama odbačenih, ali, istovremeno, i izmeštanjem sopstvenih mana i njihovim pripisivanjem odbačenom Drugom.

Na taj način, budući da su Falstafovi sledbenici odbačeni na samom početku komada, Šekspir je ponudio novu varijantu Drugog, koji se bolje uklapao u sliku opšteg nacionalnog i državnog jedinstva. To su u ovoj drami stereotipni predstavnici savremenog britanskog idioma, četiri kapetana, Englez, Irac, Škotlandanin i Velšanin. Međutim, pored pitanja uklopljivosti ovih nacija u idiličnu sliku nacionalnog jedinstva, kao i isključenosti vojnika iz nižih staleža iz nje, Dolimor i Sinfild navode da je ova Šekspirova drama skrenula pažnju elizabetinske publike na još jedan značajan, univerzalni humanistički problem – cenu imperijalne ambicije koja se plaća nevinim ljudskim životima. Stoga, Zorica Bečanović Nikolić u svom čitanju ovih kulturnih materijalista ističe sledeće:

Drama *Henri V* otkriva ne samo strategije moći, već i neizvesnosti i nelagode koje stoje iza tih strategija i iza njihovog ideološkog predstavljanja. Oni iz toga ne žele da izvedu apolitičan zaključak da je Šekspir bio vrhunski nepristrasan, već da je najzanimljivije što je drama mogla da pruži svojim savremenim, ali i potonjim gledaocima i čitaocima, upravo njena uronjenost u protivrečnosti politike i istorije (Bečanović Nikolić, 2007: 327).

Razlike između pristupa novoistoričara i kulturnih materijalista, s jedne, i predstavnika humanista livisovaca i nove kritike, s druge strane, u analizi Šekspirove istorijske drame *Henri V*, uglavnom se vezuju za manje posvećivanje pažnje estetsko-formalnim osobnostima dramskog teksta humanističkih kritičara, kao i njihovo isticanje opšteg humanističkog značenja drame, nasuprot nacionalno-istorijskom, na kome su novoistoričari i kulturni materijalisti insistirali, jer su kroz vladavinu Šekspirovog kralja Henrija V pravili poređenja sa vladavinom kraljice Elizabete I. Štaviše, može se reći da je njihova interpretacija drame, u političkom i ideološkom smislu (tj. u impliciranoj osudi popularnog koncepta kralja kao ratnika i sveca, kao i nalaženju navodno legitimnih opravdanja za njegov krvav imperijalistički pohod), prilično slična.

Analognu interpretaciju Šekspirove istorijske drame *Henri V* nude i predstavnici prezentizma, koju ovu osudu Henrijeve makijavelističke vladavine povezuju sa savremenim, globalnim, političkim i istorijskim tokovima. Tako, na primer, prezentista

Juan Ferni ističe da su sledbenici politike Džordža Buša i pristalice njegovih vojnih operacija u Iraku, počevši od 2003. godine pa nadalje, smatrali da poređenje između vojnog pohoda u Šekspirovoj istorijskoj drami *Henri V* i tada aktuelnog vojnog pohoda u Iraku može da podstakne i ohrabri vojne trupe, kao i da utiče na odobravanje onih modernih skeptika, koji su generalno protiv svake upotrebe oružane sile.

Ferni potom navodi mnogobrojne komentare i naslove iz popularne štampe, u kojima je ovo poređenje naročito dolazilo do izražaja. Evo nekih najzanimljivijih primera koje je Ferni citirao u svom radu: „Od tragičnih događaja koji se vezuju za 11. septembar, Buš je doživeo dramatičnu transformaciju kakve se dešavaju samo kod Šekspira. Uravnoteženost, moralna ozbiljnost, stav, autoritet – sve se to sručilo na njega poput plašta. Princ Hal je postao Henri V“; ili uoči samog početka vojne operacije u Avganistanu, sledeći komentar: „ On zasigurno još uvek nije osvojio svoj Aženkur, ali je na dobrom putu, na čemu nacija treba da mu bude zahvalna" (Ferne, 2007: 99).¹⁵⁵

Međutim, kako Ferni ističe, *Henri V* se definitivno nije pokazao kao pravi izbor komada kojim bi Bušove pristalice promovisale opravdanje svog „rata protiv terora“, jer ova Šekspirova istorijska drama detaljno prikazuje katastrofalne posledice ekstremne upotrebe oružane sile, te zaključuje:

Ukoliko se vodimo zdravorazumskom logikom, skretanje pažnje pristalica rata u Iraku na *Henrija V* zapravo samo doprinosi boljem uočavanju sličnosti između njihovog „rata protiv terora“ i terorizma kome se suprostavljaju. Uz epidemiju gladi, mač i oružanu vatru koju sa sobom nosi, Henri predstavlja samo otelotvorenje terora (Ferne, 2007: 117).¹⁵⁶

...

¹⁵⁵ “Since the events of September 11, Bush has undergone a transformation as dramatic as anything in Shakespeare. Gravity, moral seriousness, stature, authority – all have descended upon him like a mantle. Prince Hal has become Henry V.”

“Now to be sure, he has not won his Agincourt, but he has set sail, and for that the country can be grateful” (Ferne, 2007: 99).

¹⁵⁶ “If there is figures in all things, the recourse of supporters of that war to *Henry V* just makes the resemblance of their 'War on Terror' to the terrorism it opposes more clear. With famine, sword and fire straining at his leash, Henry is exactly a figure and bringer of terror” (Ferne, 2007: 117).

U poslednjem činu drame, Henri V svojim iznuđenim brakom sa francuskom princezom Katarinom konačno stavlja tačku na svoj osvajački pohod. Proces udvaranja nesrećnoj Katarini predstavlja još jednu od nužnih monarških ceremonijalnih dužnosti, koja je od strane kralja Henrija V izvršena bespogovorno, zarad državnih interesa. U ovoj istorijskoj drami, ženski princip je u potpunosti zanemaren, a njegov značaj je dramski efektno redukovan. Komad se završava dostojanstvenim komentarom na zakletve koje se daju između kraljevskih supružnika kako bi se novostvoreni bračni savez između dveju, do tada, sukobljenih država propisno poštovao, „zakletve će naše večno trajati" (V, ii, 386).¹⁵⁷

Međutim, dostojanstveno pozivanje na monarške zakletve na samom kraju drame deluje prilično neuverljivo, naročito u poređenju sa ranijim Pištoljevim upozorenjem svojoj ženi Krčmarici, iz drugog čina drame, da ne veruje nikome jer „zakletve su pleva, a ljudska obećanja/ trošna su kao kora pitina" (II, iii, 52-53). Ovo upozorenje tematski se uočljivo nadovezuje na konačni horski epilog drame, jer Hor podseća publiku i čitaoce da je naredni engleski kralj izgubio sve ono za šta se Henri V srčano borio, te se država, nažalost, našla u vrtlogu destruktivnog građanskog rata.

Na taj način, Šekspir završava svoj istorijski dramski ciklus upravo tamo gde ga je i započeo. Prva drama Šekspirove prve tetralogije, *Prvi deo Henrija VI*, započinje prikazom smrti kralja Henrija V, dok se poslednja drama njegove druge tetralogije završava osvajačkim trijumfom Henrija V. Po mišljenju Paja, ukoliko se koncept kraljevog suvereniteta posmatra u kontekstu redosleda nastajanja Šekspirovih istorijskih drama, može se zaključiti da on nanovo oživljava i vaskrsava, te se tituli kralja može istovremeno pripisati smrtnost i besmrtnost (v. Pye, 1990: 18). Međutim, osim glorifikovane poruke o vanvremenskoj osobenosti engleskog monarškog uređenja,

¹⁵⁷ Filis Rakin ističe da opis Henrijeve teritorijalne ekspanzije na Francusku zapravo predstavlja moćno metaforičko poistovećivanje sa osvajanjem žene, princeze Katarine. Stoga su i scena opsade Arflera, u kojoj Henri izgovara svoje najnemilosrdnije pretnje Francuzima, i scena Katarininog učenja engleskog jezika, čime se, simbolično, potvrđuje Henrijevo neizbežno muževno osvajanje, postavljene jedna pored druge (v. Rackin, 1997: 206). Brak sa francuskom princezom Henrijom zakonski osigurava njegovo pravo na francuski tron, a time mu, istovremeno, raste ugled u sopstvenoj zemlji, jer je njenu teritoriju proširio za čitavu novu državu. Dakle, kako tvrdi Zorica Bečanović Nikolić, „ono što nije mogao da dobije putem patrilinarnog nasleđstva, zadobio je svojim postignućem, koje je podrazumevalo i jednu muževnu performansu osvajanja i strane teritorije i žene. To je model koji će imati značajno mesto u patrijarhalnoj kulturi modernog doba: lično postignuće koje obezbeđuje sredstva za život i društveni status, a uporedo s tim ideal građanskog braka koji u sebi sadrži i fantazam osvajanja" (Bečanović Nikolić, 2007: 394).

Šekspir svoju dramsku studiju o istorijatu engleskih kraljeva oslikava sa određenom dozom ambivalentnosti i dvosmislenosti, koja, kao što smo pokazali, predstavlja plodno tlo za raznovrsne kritike i potencijalnu subverziju dominantnog sistema moći.

9. HENRI VIII: „DUG OPROŠTAJ SA VELIČINOM SVEKOLIKOM”

9.1. NEPRIKOSNOVENOST HIROVITE NEPREDVIDIVOSTI VLADARA: „ZA MOJU SMRT NE KRIVIM ZAKON; ON TEK/ PRAVDU IZREČE NAKON ISKAZA SVEDOKA”

Drama *Henri VIII* predstavlja izuzetak u Šekspirovom istorijskom opusu, pre svega zbog činjenice da je napisana 1613. godine, dakle, čak dve decenije nakon ostalih istorijskih drama. To je verovatno jedan od validnih razloga što mnogi kritičari na čije smo se kritičke uvide oslanjali tokom izrade ovog rada (npr. Tilijard, Kembelova, Holdernes, Rositer, Grinblat, Dolimor i Sinfield) ovu dramu nisu uvrstili u svoja teorijska razmatranja Šekspirovih istorijskih drama. Drugi mogući razlog isključivanja ovog komada iz kritičke analize Šekspirovog istorijskog kanona jeste široko prihvaćeno uverenje da je *Henri VIII* napisan u koautorstvu sa Džonom Flečerom. Činjenica koja se često pominje kada je reč o Šekspirovom i Flečerovom koautorstvu u *Henriju VIII* je da su njih dvojica već sarađivali u stvaranju drame *Dva plemenita rođaka*, koja je objavljena 1634. godine, kao i na izgubljenju drami *Kardenio*, koja je 1653. godine upisana u dokumentaciju knjižarskog esnafa kao njihovo zajedničko delo. Osim toga, „kritičari koji smatraju da je Flečer imao udela u *Henriju VIII* pripisuju njemu scene sa rastresitijim stilom, a kao Šekspirove priznaju delove s krepkom izražajnošću i gustim pesničkim slikama" (Kostić, 1994: 303).¹⁵⁸

¹⁵⁸ Među književnim kritičarima koji zastupaju tezu o koautorstvu prilikom nastajanja *Henrija VIII*, na osnovu koje ova drama može da se tumači istovremeno kao početna u Flečerovom, a završna u Šekspirovom dramskom opusu, postoji uvreženo mišljenje o međusobnoj podeli kreativnih zadataka u vezi same strukture drame: prolog – Flečer, I čin – Šekspir (i i ii scena), Flečer (iii i iv scena), II čin – Flečer (i i ii scena), Šekspir (iii i iv scena), III čin - Flečer (i scena, ii scena – 204-459), Šekspir (ii scena – 1-203), IV čin – Flečer (i i ii scena), V čin – Šekspir (i scena), Flečer (ii, iii, iv scena), epilog – Flečer (v. Tanner, 2010: 469). Međutim, postoji veliki broj kritičara koji je *Henrija VIII* doživljavao kao kompletnu Šekspirovu viziju. Jedan od njihovih glasnogovornika definitivno je Harold Blum, koji smatra da je, žanrovski, *Henri VIII* više dramska poema nego istorijski komad, zapravo elegija u kojoj se autor sa setom

Odgovor na pitanje zašto je u poslednjoj fazi stvaralaštva Šekspir smatrao da je važno da u epilogu svog istorijskog opusa uvrsti glorifikaciju vladavine kralja Henrija VIII, bilo u koautorstvu ili ne, zapravo treba potražiti u istorijskom kontekstu renesansne Engleske. Naime, početkom 1613. godine došlo je do realizacije prethodno ugovorene bračne zajednice između princeze Elizabete, ćerke kralja Džemsa I, i palatinskog princa Fridriha, predvodnika nemačkih protestanata. Održavanje ceremonije venčanja predstavljalo je priliku za priređivanje raskošnih gozbi, uz neizostavno izvođenje dramskih komada, kako u okviru brojnih svečanosti organizovanih na dvoru, tako i na engleskim ulicama, kojima se izražavala naklonost običnog sveta prema moćnom političko-verskom savezništvu između Engleske i Nemačke. Na početku XVII veka u Engleskoj još uvek je postojala naznaka katoličke pretnje u vidu invazije druge španske armade, tako da se većina Šekspirovih istorijskih drama ponovo izvodila i doživljavala popularnost. Antikatolička osećanja koje je sklapanje braka između Elizabete i Fridriha budilo predstavljala su povod za Šekspirovu glorifikaciju neminovnog političkog sunovrata poslednjeg engleskog katoličkog državnika, uticajnog kardinala Vulsija, kao i rođenje Elizabete I, popularne engleske protestantske kraljice, u *Henriju VIII*.

Lili Kembel, koja je svoju studiju Šekspirovih istorijskih drama posvetila razrešavanju konkretnih političkih problema za vreme Elizabetine vladavine, u svetlu tjudorskih shvatanja politike, u *Henriju VIII* uočava temu trajnog sukoba između katoličke crkve i engleske države, pape i kralja. Iako se ne bavi detaljnim razmatranjem drame *Henri VIII*, ona pravi veoma korisnu istorijsku paralelu između vladavine kralja Džona i Henrija VIII. Naime, iako Džonov sukob sa papom Inoćentijem III (u XIII veku) i konačni raskid Henrija VIII sa katoličkom crkvom (1534) vremenski dele tri veka, kralj Džon je iz tjudorske perspektive doživljavao i slavljen kao preteča engleske reformacije i samostalnosti u odnosu na katoličku crkvu i ostatak Evrope. Kembelova je uočila još jednu istorijsku paralelu; naime, Džon je u Arturu, sinu svoga starijeg brata Džefrija, video potencijalnog pretendenta na engleski presto, dok je, s druge strane, kraljica

priseća svog umetničkog dostignuća i konačno nostalgичno oprašta kako sa Elizabetinim vladarskim, tako i sa vlastitim kreativnim razdobljem. Iako se u drami „zlatno doba“ tek najavljuje, publika i čitaoci su svesni da se ono već dogodilo, te je, paradoksalno, element nostalgije za slavnim danima (Elizabetinim i Šekspirovim istovremeno), sveprisutan u spektakularnim prizorima koji predskazuju budući prosperitet engleske nacije. To nacionalno blagostanje se, simbolično, smatra Blum, uporedo ogledalo u kulminaciji Elizabetine vladavine i Šekspirove kreativnosti (v. Bloom, 1998: 685-686).

Elizabeta I na sličan način strepela od Meri Stjuart, svoje rođake, škotske kraljice, kojoj su katolici pomagali u neuspješnim zaverama protiv Elizabete, sve dok 1587. godine nije optužena za veleizdaju i pogubljena. Kembelova ističe da je tudorskim vladarima, Henriju VIII i Elizabeti, bilo veoma važno da imaju jaku nacionalnu podršku, jer je njihovo pravo na presto bilo neprestano osporavano od strane zvanične rimokatoličke crkve, koja je insistirala na ideji pobune protiv monarha-jeretika kao činu koji bi bio drag Bogu (v. Campbell, 1947: 125, 218, Bečanović Nikolić 2007: 155, 158).

Kao i u slučaju ostalih istorijskih drama, Šekspir se u pisanju *Henrija VIII* pozivao prvenstveno na Holinšedovu hroniku, mada je takođe preuzeo i neke pojedinosti iz Holovog istorijskog prikaza vladavine Henrija VIII. Osim ovih izvora¹⁵⁹, Šekspir se takođe koristio manje poznatim izvorima – dramom Semjuela Raulija o vladavini Henrija VIII, *Kada me vidite, poznajete me* (*When You See Me, You Know Me*, 1605), i prikazom Džona Foksa o Kranmerovoj sudbini u *Delima i spomenicima* (*Acts and Monuments*, 1563).

Za razliku od ostalih Šekspirovih istorijskih drama, u *Henriju VIII* ne nalazimo tematiku uobičajenu za ovaj dramski žanr: nema opisa (ne)legitimnih zavera protiv suverena, bratoubilačkih ratova, osvajačkih invazija, uzurpatorskih pretnji i makijavelističkih aspiracija vladara koje se završavaju tragičnim padom u nemilost. Prilično neobično, budući da je tema komada zasnovana na motivu nasilne i nametnute promene vere od strane samovoljnog vladara, prelaska iz katoličanstva u protestantizam. Naime, oslikavanje bitnih istorijskih događaja iz ovog perioda je skoro u potpunosti izostalo: autor se tek uzgred dotiče tema poput reformacije, ukidanja manastira, uspostavljanja nove engleske crkve. Dakle, Šekspir ne opisuje nikakav vid opozicije engleskih katolika prema novoproklamovanoj zvaničnoj državnoj veroispovesti, iako se drama završava upravo u istorijskom trenutku (1533. godine, rođenjem kraljice Elizabete I), kada je, faktički, protest engleskih katolika bio na vrhuncu.

Sasvim suprotno istorijskim dešavanjima, u Šekspirovoj drami *Henri VIII* nalazimo opise kraljevog dvora u doba mira. Strategiju detaljnog oslikavanja razvoja

¹⁵⁹ Edvard Hol: *Ujedinjenje dve plemenite i slavne porodice Lankastera i Jorka*, (*The Union of the two noble and illustre families of Lancastre and Yorke, beeyng long in continual discension for the crown of this noble realme*), 1548; Rafael Holinšed: *Hronike Engleske, Škotske i Irske* (*Chronicles of England, Scotlande and Irelande*), 1587.

dramskih likova zamenila je brojnost likova na pozorišnoj sceni, najveća u odnosu na ostale Šekspirove istorijske komade. Henri VIII ne izgovara veličanstvene monologe, tipične u Šekspirovom pristupu dramskoj karakterizaciji engleskih vladara. Džonson i Kolridž su krajem XVIII veka među prvima uočili da se ova drama isključivo zasniva na opisu spektakularnih prizora raskoši i sjaja kraljevskog dvora, čiji je cilj da se pobudi patriotski ponos i nacionalno strahopoštovanje prema instituciji krune. Prilikom jednog izvođenja ovog komada, preteralo se sa upotrebom specijalnih efekata u sceni veličanstvenog pojavljivanja kralja Henrija VIII, te je došlo do požara u Šekspirovom „Glob” teatru, koji je tom prilikom izgoreo do temelja, pa je naknadno ponovo izgrađen i renoviran (v. Tanner, 2010: 470).

U pogledu dramske strukture, *Henri VIII* se sastoji od nekoliko pojedinačnih epizoda koje prate identičan dramski obrazac, zasnovan na ideji nestalnosti ovozemaljske sudbine i tragičnog pada uzvišenog pojedinca, koji za posledicu ima udaljavanje iz javne i političke državne sfere, gubitak materijalnih dobara i, konačno, tragičnu smrt. U svakoj od posebnih dramskih epizoda u *Henriju VIII* monarh ima značajnu ulogu, ali je pažnja publike i čitaoca usmerena na drugi, sporedni lik. Tako u prvoj epizodi Šekspir opisuje sudbinu vojvode od Bakingama, optuženog za veleizdaju na osnovu lažnog svedočenja kardinala Vulsija (I čin, i, ii i iii scena; II čin, i scena). Druga epizoda posvećena je Henrijevom razvodu od Katarine Aragonske, kao i nedostatku kraljevog milosrđa za njenu tragičnu sudbinu (II čin, ii i iv scena; III čin, i scena i IV čin, ii scena). Epizoda sa kraljicom Katarinom kontrastirana je sa dve scene (I čin, iv scena i II čin, iii scena) u kojima se prikazuju kraljeve snažne emocije prema kraljičinoj dvorskoj dami Ani Bulin, koje dovode do jačanja i učvršćivanja njene političke pozicije na dvoru. Iako poništenje braka između Henrija VIII i Katarine predstavlja vrhunac političke moći kardinala Vulsija, već u sledećoj dramskoj epizodi (III čin, ii scena), on, sam, sasvim zaslužno, kako će dalja analiza drame pokazati, pada u nemilost i konačno umire blagosiljajući kralja protiv koga se ogrešio tokom svoje kancelarske službe.

Četvrta epizoda odstupa od obrasca koji je identičan u prethodno navedenim slučajevima, jer kralj Henri VIII uspeva da spreči zlobne mahinacije episkopa vinčesterskog Gardinera i da pomiluje odanog Kranmera, arhiepiskopa kanterberijskog, lažno optuženog za urotu, čijim se zahvalnim govorom, koji počiva na ideji glorifikacije

tjudorskog mita, a čiju će slavu proueti buduća kraljica Elizabeta I (u tom trenutku, još uvek odojče u kolevcu), drama privodi kraju. Još jedna sličnost se nameće u navedenim pojedinačnim slučajevima tragičnog pada ovozemaljskih moćnika – naime, svi ovi likovi su srditi, buntovni i gnevni do trenutka pada, nakon čega se moralno transformišu i dostojanstveno i smireno prihvataju konačnu presudu suda, bez obzira da li su nepravedno osuđeni ili ne.

Tako se na primeru Bakingamovog tragičnog pada u nemilost, na samom početku drame, uočava atmosfera opšte nesigurnosti i nelagodnosti u engleskom društvu. Ovakva atmosfera je posledica očigledne činjenice da je Bakingemu javno mnjenje naklonjeno; međutim, dva anonimna plemića raspravljaju o njegovoj nepravednoj optužbi, a kasnije i presudi, u moralno neutralnom maniru, bez ikakvih indikacija o potencijalno montiranom sudskom procesu ili, pak, političkim spletkama moćnika Vulsija na kojima počiva verodostojnost sudskog procesa. Bakingamove poslednje reči odaju rezignaciju krotkog i pokornog podanika dominantnog sistema, u potpunosti pomirenog sa sopstvenom sudbinom, u hrišćanskom duhu oprosta svima koji su se ogrešili o njega:

Ja danas

K'o izdajnik osuđen sam, i pod tim

Imenom moram umreti: pa ipak,

Neka me nebo prokune, i savest moja,

Imam li je, u večne nek me,

Muke otpremi, čim padne sekira,

Ako li ne bejah dobar podanik!

Za moju smrt ne krivim zakon; on tek

Pravdu izreče nakon iskaza

Svedoka: ali poželeli ja bih

Mogao da većma hrišćani su oni

Koji su moju glavu tražili. Al'

Ko su da su – ja im od srca praštam. (II, i, 58-70) ¹⁶⁰

¹⁶⁰ Prevod: Borivoje Nedić, Beograd: Kultura, 1963.

Bakingamove poslednje reči odaju opšti utisak da pravda nije zadovoljena; međutim, čini se da niko od dramskih likova, uključujući i samog stradalnika, ne kritikuje nepravedni epilog suđenja; štaviše, konačni sud se prihvata bespogovorno.

Drugi plemić odmah najavljuje naredno, veće zlo koje se sprema: ako je verovati glasinama, kralj namerava da se razvede od kraljice Katarine, jer je nakon dvadeset godina braka, odjednom, u njemu proradila griža savesti što je oženio udovu svoga brata. Brak je, smatra Vladislava Gordić Petković, kod Šekspira „prostor neprestanog iskušavanja poverenja i lojalnosti. Ženska potčinjenost se podrazumeva ne samo kao rodna predstava već i kao imanentni činilac identiteta” (v. Gordić Petković, 2010: 99; Gordić Petković, 2009: 421), što kapriciozni odnos patrijarhalnog autoriteta Henrija VIII prema svojoj „rodno” inferiornoj supruzi Katarini u potpunosti ilustruje. Uprkos neuverljivim, tobože zakonskim i teološkim opravdanjima koje kralj nalazi kako bi opravdao odluku o razvodu, ne postoji nikakva sumnja, ni od strane dramskih likova, ni od strane publike i čitaoca, da se zapravo radi o kraljevoj opčinjenošću dvorskom damom Anom Bulin. Iako kao pobožna katolkinja kraljica Katarina Aragonska odudara od svih predstava elizabetinskog tudorskog mita, ona osvaja simpatije svojih podanika iskrenošću i dostojanstvom, jer se protiv lažnih optužbi brani hrabro i časno, poput Hermione u *Zimskoj bajci*.¹⁶¹ Katarina insistira na činjenici da je bila ponizna i verna supruga, te ne može da razume iznenadnu kraljevu zlovolju:

¹⁶¹ I Katarina Aragonska i Hermiona iz *Zimske bajke* žrtve su montiranog sudskog procesa na kome njihovi muževi, Henri VIII i Leont istovremeno delaju kao tužioci, sudije i izvršioци nepravičnih presuda. Jedina razlika je u tome što se Henri VIII poziva na uzvišene državne ciljeve, te mu je i retorika vešto zakamufilirana nužnošću žrtvovanja braka zarad dobrobiti čitave Engleske, te pritom koristi kardinala Vulsija da u ime kralja obavi „zakonsku” dužnost, dok je kralj Leont u potpunosti zaslepljen ljubomorom koju ne može i ne trudi se da sakrije i, iako nije siguran u neverstvo svoje kraljice, čini se da je njegova sumnja dovoljna i presudna u odbacivanju nevine Hermione. Tokom montiranih sudskih procesa, obe kraljice su sigurne u svoju nevinost, svesne svoje uzvišene vladarske pozicije, a pokazanom neustrašivošću, dostojanstvenošću i samouverenošću osvajaju naklonost svojih podanika. Ti isti podanici doživljavaju svoje kraljeve kao obične tirane i despote; međutim, dok se u *Henriju VIII* niko ne usuđuje da kaže istinu svom vladaru direktno u lice, u *Zimskoj bajci* to radi hrabra Paulina, koja, uprkos izlivima iskrenosti, preživljava i opstaje na dvoru, a kasnije u drami ima značajnu ulogu u sceni Hermioninog čudesnog povratka među žive. Evo odlomka iz monologa kraljice Hermione na sudenju, koja se poput Katarine, oslanja na božansku pravdu, jer intuitivno predoseća da će ovozemaljska pravda fatalno omanuti:

Zvezda zla

Nekakva vlada: strpeti se moram

Dok nebo blažim ne pogleda okom na nas.

O dobra gospodo, ja teško

Plačem ko druge moje; odsustvo

Sujetne ove rose možda će

Bog mi je svedok
Da bila sam vam supruga ponizna
I verna, u svakoj prilici volji
Vam pokorna, uvek u strahu da li
Ugodiću vam; da, po vama sam čak i
Izraz lika svog podešavala,
Prema tom da li ste veseli il'
Tužni...Il'
Kojega prijatelja vašeg nisam
Trudila se da volim, premda dobro
Znala sad da je on neprijatelj moj?
Kojeg prijatelja svog držala sam
U naklonosti, ako je on bio
Vama nemio?...Dokažete li
Da sam ogrešila se ma u čem o čast,
O vernost bračnu, ili pak o ljubav
I dužnost prema uzvišenoj vašoj
Osobi, tada – od boga prosto vam –
Odstranite me uz prezir najernji,
I najokrutnijoj me pravdi predajte. (II, iv, 16-23, 26-32, 39-45)

Katarina izvršava svoju ulogu kraljice do samog tragičnog kraja, svesna činjenice da njena uzvišena pozicija zahteva dostojanstveno aristokratsko ponašanje¹⁶², te u

Skoreti vaše saučešće; ali
Moj časni bol se tu skupio, pa me
Toliko peče da se to ne gasi
Suzama. Ja vas molim, gospodo,
Sudite mene tako kako bude
Naučilo vas vaše milosrđe,
Pa nek se vrši volja kraljeva!
Zbogom mužu,
Nikad ne želeh da te vidim tužna,
A sad zacelo hoću. (II, I, 51-66)

prevod: Borivoje Nedić i Velimir Živojinović, Beograd: Prosveta, 1951

¹⁶² Iako svesna inferiornosti tradicionalnih ženskih uloga u elizabetinskoj Engleskoj, kraljica Katarina ih ne odbacuje; štaviše, ona bespogovorno prihvata kulturno nametnutu potčinjenost žena. Međutim, njen identitet određuje i klasna pripadnost. Stoga se njeno herojsko držanje prilikom montiranog suđenja može tumačiti kao proizvod preklapanja rodnog i klasnog identiteta koji je određuju kao ličnost. O povezanosti

obraćanju svom sudiji krvniku, kardinalu Vulsiju, ističe da će svoje suze pretvoriti u „iskre ognjene” (II, iv, 73). Ona razotkriva makijavelistička stremljenja kardinala Vulsija, duboki jaz između navodne smernosti i pokornosti koje ga karakterišu u javnim nastupima, i zlobe, osionosti i oholosti, kojima se u privatnom životu rukovodi, a na štetu engleske države i monarha. Iako biva optužena za nepoštovanje zvanične institucije suda, Katarina, na sopstvenu štetu, najavljuje da se neće više pojavljivati pred sekularnim sudovima, te priznaje kao jedino validan božanski sud:

Al' na nebesima,

Što nad svima je, sedi sudija

Kog kralj nijedan podmititi ne može. (III, i, 100-102)

Budući da je uzorno hrišćansko ponašanje i vrline ne mogu izbaviti od osude sekularnih institucija, Katarina se poziva na božansku pravdu, čime indirektno naglašava da u državi koja zavisi od kraljeve samovolje i kaprica, koncept pravde predstavlja samo pokriće za lični interes. Međutim, njene poslednje reči upućene kralju odaju duh pomirenja. Nakon scene snoviđenja pred smrt, u kojoj jato anđela igra pred kraljicom na umoru, Katarina pruža ruke ka nebu ispoljavajući znake radosti, jer je svesna da je božanska pravda nije zaobišla. U pravom hrišćanskom duhu oprosta, poput nepravедno osuđenog Bakingema pre nje, ona poručuje kralju:

Moj ponizni pozdrav izručite

Njegovom visočanstvu: recite

Da ona što tako dugo teret je

Njegov bila, ostavlja sad ovaj svet;

Kažite mu, na samrtnome času

rodnog i klasnog identiteta u Šekspirovim dramama govori Vladislava Gordić Petković i ističe sledeće: „Rodne uloge formiraju se u okviru društva i klase, te rodno opredeljenje ne može da se definiše kao dato i prirodno, nego samo kao uloga koju oblikuje i uslovljava društveni kontekst. Uz niz drugih činilaca, književni lik rodno određuje klasa kojoj pripada, a pozicije klasnog i rodnog identiteta konstruišu se zavisno od spremnosti individua da ih prihvate ili pak zavisno od tenzija koje nastaju između društvenih grupa i pojedinaca” (Gordić Petković, 2011: 50). I šta nam konačno Šekspir govori o „ženskim ulogama, ženskim dilemama i ženskim odlukama? Uglavnom to da je njihov položaj nesiguran, koliko i položaj izgnanika, marginalaca, inoveraca i stranaca” (Gordić Petković: 2011, 51), što se u potpunosti ilustruje na primeru tragične sudbine kraljice Katarine iz *Henrija VIII*, tj. na primeru problematičnog raskola između aristokratske uzvišenosti njenog klasnog položaja i nametnute rodne inferiornosti u dominantnoj patrijarhalnoj ideologiji elizabetinske Engleske.

Njemu sam sreću poželega, sreću. (IV, ii, 161-166)¹⁶³

Dok je dramatičan i nasilan kraj u Šekspirovim istorijskim dramama uglavnom predodređen za muškarce (sa izuzetkom Jovanke Orleanke i kraljice Margarete iz trilogije *Henri VI*), „kao jedino logično i moguće teatarski efektno okončanje burnog života ispunjenog suparništvom, antagonizmom, ambicijama, usponima i padovima, dok je muška smrt legitimna herojska završnica života, dotle žene najčešće nestaju tiho, gotovo neprimetno – kao i da se pasivnost njihove egzistencije na pozornici mora iskazati u načinu na koji sa te pozornice odlaze” (Gordić Petković, 2011: 49). Iako u smrti kraljice Katarine postoji element tragične uzvišenosti i dostojanstva, ona ipak kao pasivna žrtva nepravredne samovolje patrijarhalnog autoriteta nestaje iz dramske radnje.

Nakon prve dve epizode suđenja, sa Bakingamom i Katarinom, najproblematičnijom se čini uloga kralja Henrija VIII, čiji lični stav, osim javnog izražavanja čuđenja i žalosti zbog „nepobitnih dokaza” koji nepravredno osuđuju vojvodu i kraljicu, ostaje nedorečen i zamaskiran formalnom državničkom retorikom. Za razliku

¹⁶³ Primer davanja prioriteta božanskom nad ovozemaljskim sudom nalazimo takođe u Šekspirovom problemskom komadu *Mera za meru*. Izabelina slepa vera u božansku pravdu dovodi je u „nerazrešivu etičku dilemu između poštovanja vrline i spasavanja života” (Gordić Petković, 2010: 11, Gordić Petković, 2011: 53). Naime, Izabela biva uslovljena da postane ljubavnica namesniku Anđelu, koji obećava da će, ukoliko ona pristane na nemoralni čin ucene, omogućiti ukidanje smrtne kazne njenom bratu Klaudiju. Izabelina moralna doslednost prilikom odbrane sopstvenih ličnih stavova i životnih principa umnogome podseća na časnu postojanost kojom kraljica Katarina iz *Henrija VIII* na sudu zagovara svoju nevinost: „Koliko god da je junakinja razdirana nemogućnošću mirenja patrijarhalnih, običajnih, religioznih i moralnih imperativa, njen glas je superioran i autoritativan, i to naročito kada ova mlada iskušenička zagovara božansku pravdu, veru i istinu. Izabelin autoritativan glas okretnom retorikom i veštom argumentacijom uverava Anđela da je pravni sistem delo grešnog čoveka nesposobnog za božansku pravdu. Njene argumente o manjkavostima ljudske vlasti na zemlji, o tome kako čovek obučan u kratkotrajnu vlast za svaku sitnicu grmi poput Jupitera teško je pobiti, utoliko pre što te reči ilustruju konkretnu, Anđelovu zloupotrebu vlasti” (Gordić Petković, 2010: 12). Međutim, ovi potencijalno subverzivni glasovi, Izabelin i Katarinin, potpuno odumiru do kraja dramske radnje u oba komada. Izabelin glas će u potpunosti utihnuti nakon Vojvodine odluke da se njome oženi, te ona poslušno ispunjava naloge patrijarhalnog autoriteta, i konačno „ostaje i bez svog životnog poziva i bez svojih etičkih principa. Nije joj ni bilo dato da bira, nije bila pitana, te je odsustvo dileme, odluke i odgovora protumačeno kao njen bezglasni pristanak” (Gordić Petković, 2010: 12). U slučaju kraljice Katarine iz *Henrija VIII*, dolazi do neočekivane pomirenosti sa tragikom ovozemaljske sudbine, te se u pravom hrišćanskom duhu oprosta Katarina pozdravlja sa svojim krvnicima, a najvećem krvniku od svih, svome mužu kralju Henriju VIII, želi svu sreću ovoga sveta, što se simbolično može protumačiti kao njeno konačno odobravanje kraljevih neprincipijelnih odluka. Iako se Vladislava Gordić Petković ne bavi analizom ženskih likova u *Henriju VIII*, njen zaključak o Izabeli, junakinja sa dvostrukom žanrovskom ulogom, indirektno se može primeniti i na lik Katarine Aragonske: „Izabela može da se posmatra kao junakinja sa dvostrukom žanrovskom ulogom: u iluziji da igra u moralitetu, ona uspeva da ostane dosledna, ali kao sudionik u Vojvodinom eksperimentu ona je moralno problematična koliko i sam njen eksperimentator” (Gordić Petković, 2010: 13, Gordić Petković, 2011: 54).

od ostalih kraljeva iz Šekspirovog istorijskog dramskog opusa, lik Henrija VIII ne karakterišu značajni monolozi, kao što je već napomenuto, iz kojih se može zaključiti dubina njegovih osećanja prema Katarini i Ani Bulin. Jedinu naznaku kraljevog unutrašnjeg stanja, prilično dramski neuverljivu, možemo uočiti u obraćanju dvoranima, kada u jednoj rečenici ističe da mu je „savest osetljiva” (II, ii, 140), te se od kraljice mora rastaviti. Kada govori o svojoj probuđenoj savesti, Henri VIII tobože razmatra važnost nepisanih moralnih zakona, za razliku od važećih državnih, ali ne zvuči ubedljivo. Princip humanosti kojim se navodno rukovodi definitivno ne potiče iz urođene moralnosti, ljubavi i brige za svoju kraljicu (Bauman, 1995: 235). „Savest osetljivu” (II, ii, 140) kralj tumači kao značajnu indikaciju lične odluke o neminovnosti razvoda sa Katarinom, koju u uvijenoj formi predstavlja kao političku nužnost zarad ostvarivanja kontinuiteta i blagostanja nacije, te tako kapriciozna zloupotreba principa humanosti biva legalno i zakonski sprovedena u delo.

Međutim, dvorani uviđaju da je kraljevo zakasnelo pozivanje na savest zapravo samo neubedljivo pokriće za nedozvoljenu vezu koju želi da ozvaniči sa Anom Bulin, te jedan od njih cinično naglašava: „Ne, njegova savest odveć se takla/ neke druge gospođe” (II, ii, 15-16). Iako je direktna aluzija kraljevog dvoranina u ovoj sceni zasnovana na kritici hirovitosti i samovolje vladara, već u odgovoru sledećeg dvoranina ističe se da je jedini krivac za ovakvu situaciju zapravo kardinal Vulsi, koji beskrupuloznim političkim mahinacijama želi da napreduje na društvenoj lestvici, a da će njegove spletke mudri i pravičan kralj vremenom prozreti.

Za razliku od drugih Šekspirovih kraljeva iz istorijskih drama koji su se takođe smatrali božjim namesnicima na zemlji, ali su u upravljanju državom zavisili od svojih svetovnih i duhovnih podanika, Henri VIII, tvrdi Kostić, „je biće veličanstveno usamljeno na svojim olimpskim visinama. On je natprirodna sila koja odlučuje o životu i smrti, pri čemu se ni za trenutak ne dovodi u pitanje njegovo pravo da u svojim odlukama bude hirovito nepredvidljiv; njemu se uvek ukazuje obožavanje, divljenje i potpuna poslušnost” (Kostić, 1994: 306). Krotka pomirenost Henrijevih podanika sa sopstvenom sudbinom treba da se poveže sa atmosferom koju je Džems I sprovodio na svom dvoru. Džems I je doslovno sprovodio koncept apsolutne monarhije, neprikosnovenosti ličnosti monarha i besprigovornosti njegovih odluka tokom svoje vladavine, te se u *Henriju VIII*

verno ilustruje činjenica da su samo oni koji su u potpunosti prihvatili to shvatanje mogli opstati na dvoru.

S tim u vezi, u istorijskoj drami *Henri VIII* čak izostaje i popularno viđenje kralja Henrija VIII kao čoveka sklonog raznoraznim čulnim neumerenostima i moralnim prestupima, gnusnom oličenju renesansne dvorske obesti i razvrata. Naime, ironični komentari koji naglašavaju Aninu nestvarnu fizičku lepotu dolaze od dvorana, te se njihova neprimerenost ne može pripisati kralju:

Još ne videh ljupkijeg lica.

Duše mi moje, ona je anđeo,

Moj gospodine; obadve Indije,

Još bogatije i dragocenije,

Naš kralj drži u svojim rukama

Kad god zagrlj tu divnu gospođu.

Njegovoj savesti ja ne zameram. (IV, i, 43-49)

Takođe treba napomenuti da u drami, barem na prvi pogled, izostaje i popularno viđenje Ane Bulin kao proračunate oportunistkinje, spremne da se ne birajući sredstva domogne vlasti. Sasvim suprotno, Ana Bulin je u drami povučena i stidljiva, sušto oličenje nevinosti i iskrenosti, u potpunosti nezainteresovana za svetovnu moć. U dijalogu sa ciničnom starom gospođom sa dvora, u kome dolaze do izražaja lascivne primedbe iskusne dvorkinje, Ana predstavlja oličenje hrišćanskih moralnih vrlina, s prezirom se odriče vlastoljubivih ambicija i iskreno žali Katarinu, koja je u kraljevoj nemilosti. Ova scena umnogome podseća na dijalog između Dezdemone i Emilije u *Otelu*, jer Emilija predstavlja racionalnu, komičnu i ciničnu protivtežu Dezdemoninom idealizmu. Jedinu razliku predstavlja njihova žanrovska neujednačenost - dok u *Henriju VIII* imamo primer ciničnog, komičnog realizma na delu, u *Otelu* ova scena ilustruje samu srž tragedije u anticipiranju Dezdemoninog ubistva.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Dezdemona: Čuh da tako kažu...da ima žena što varaju muža?...Bi li ti učinila takvo delo za čitav svet? Emilija: Svet je stvar ogromna; to je krupna cena za mali greh...Zaista mislim da bih; učinila bih ga, pa raščinila. Ali zacelo to ne bih učinila za dupli prsten, ni za nekoliko aršina platna, ni za ogrtače, suknje, kape, ili malu svotu. Ali za ceo svet! Pa koja ne bi napravila svog muža rogonjom ako bi ga stvorila monarhom? Učinila bih, pa ma otišla u čistilište.

Dezdemona: Prokleta da sam ako bih taj greh za ceo ovaj svet učinila.

Emilija: Pa taj greh je samo greh u svetu; a kad za svoj trud dobijete svet, onda je to greh u vašem sopstvenom svetu, i možete ga brzo pretvoriti u vrlinu. (IV, iii, 59-84)

Ana: Tako mi devičanstva, nikad ne bih
Htela da budem kraljica...
Ni za sve blago pod kapom nebeskom.

Stara gospođa: Neka vrag
Me nosi ako ja ne bih, i pride
Devičanstvo stavila na kocku,
Kao što biste to učinili i vi,
Uprkos primerku tog licemerja vašeg...
Baš čudno: ja ovako stara, za bušan novčić
Dala bih se da budem kraljica. No,
Molim, šta velite da ste vojvotkinja? (II, iii, 18-20, 23-27, 34-36)

Dominantna ideja koja se uočava u razmeni dijaloga između Ane Bulin i druge dvorske dame, a naročito u ogoljenoj materijalnoj životnoj filozofiji stare gospođe, jeste da su moralne vrednosti uzmakle pred materijalizmom i pragmatičnošću Henrijeve vladavine, te se u svetu dvorskih intriga neki uzdižu na društvenoj lestvici, a neki padaju u nemilost, ne na osnovu ličnih zasluga, već isključivo na osnovu kraljevog interesa i kaprica. Na taj način, ovaj dijalog predstavlja, iako indirektnu, upečatljivu, i donekle, subverzivnu kritiku dominantnih patrijarhalnih autoriteta.

U ovoj drami je Šekspirov odnos prema ljudima iz nearistokratskih krugova, oličenim u liku stare dvorkinje, u potpunosti drugačiji nego u ostalim istorijskim dramama. Naime, začuđuje činjenica da je staru dvorkinju Šekspir u velikoj meri predstavio sa nipodištavanjem i prezirom (v. Kostić, 1994: 307-308). Marginalni likovi iz ostalih Šekspirovih istorijskih drama predstavljaju subverzivni element društva, pa publika i čitaoci imaju utisak da im je autor naklonjen. Lik stare dvorkinje u *Henriju VIII* predstavlja izuzetak od ovog, često praktikovanog Šekspirovog dramskog obrasca. Međutim, iz perspektive novoistoričara Grinblata, ona može da se tumači kao potpuno oličenje principa „želje za igrom" (Greenblatt, 1980: 193, 201), osobe koja u potpunosti oličava sistem vrednosti koji dominantna kultura u teoriji odbacuje kao gnusan i nemoralan, ali ga u stvarnosti itekako praktikuje. Poput Marloovog Varave, stara dvorkinja u *Henriju VIII* iskreno otkriva da se u životu rukovodi isključivo materijalnim

principom, te se čini da je, iako na prvi pogled ne zaslužuje poštovanje, ipak treba ceniti, jer je otvoreno, može se reći, čak subverzivno provokativna i nije licemerna. Kroz primer stare dvorkinje Šekspir zapravo razotkriva beskrupuloznost i licemerje društva, koje se zgražava nad njenim lascivnim komentarima, a zapravo je u sopstvenoj bezobzirnoj i nemoralnoj praksi nadmašuje.

Takođe treba istaći činjenicu da postoje kritička mišljenja koja nisu naklonjena interpretaciji Ane Bulin kao oličenju prostodušnosti, te njeno odbacivanje ovozemaljskih, materijalnih simbola moći tumače kao veoma uspešno iskonstruisan privid. Naime, Legat smatra da je Ana Bulin, iako žali i oplakuje sudbinu Katarine Aragonske, isuviše zaintrigirana idejom sekularne raskoši koju stara kraljica gubi Henrijevom odlukom da je ukloni sa trona. Potvrdu ovog stava Legat uočava na primeru bogatih poklona koje Henri VIII šalje svojoj novoj izabranici, u dvorskom maniru udvaranja dami. Ana se ni na trenutak ne dvoumi da primi kraljeve poklone i milosti, te iako ih prihvata u duhu zahvalnosti i poslušnosti, Legat je mišljenja da ih Ana isuviše revnosno prima, itekako svesna činjenice da se trenutno nalazi na uzlaznoj putanji uspeha u političkom životu Henrijevog dvora, te želi da u potpunosti iskoristi taj trenutak kraljeve naklonosti, jer stalno ima na umu činjenicu da veoma lako i brzo može da se nađe i na suprotnoj strani, poput Katarine Aragonske (v. Leggatt, 2005: 216).

Sa ovim kritičkim uvidom slaže se i Rudnitski, koji u činjenici da Ana zaverenički traži od stare dvorkinje da ne pominje kraljici Katarini poklon koji je dobila od kralja, aristokratsku titulu markize od Pembrika, zapravo već vidi sebe u novoj ulozi i počinje da uživa u njoj. Iz tog razloga, smatra Rudnitski, Šekspir naglašava očigledan kontrast između Aninog ovozemaljskog (IV čin, i scena) i Katarininog nebeskog krunisanja (IV čin, ii scena) kroz jukstapoziciju ove dve dramske scene; naime, odmah posle scene Aninog ovozemaljskog krunisanja dolazi scena Katarininog simboličnog nebeskog krunisanja. Iako je uočljivo da autor ističe značaj nebeskog nad ovozemaljskim sudom, činjenica je, smatra Rudnitski, da kraljice dele istu sudbinu: obe su žrtve Henrijeve lične samovolje i kaprica (v. Rudnytsky 2004: 54).

9.2. TJUDORSKO „ZLATNO DOBA“: „ISTINA ĆE BITI NJENA DADILJA.../BLAGOSILJAĆE JE NJEN ROD SVEKOLIK.../ NEPRIJATELJI DRHTAĆE KAO U OLUJI KLASJE“

Ozloglašeni kardinal Vulsi postaje glavna figura u trećoj epizodi Šekspirovog dramskog obrasca tragičnog pada, s tim što je ovog puta taj sunovrat u potpunosti zaslužen i pravedan. Kardinal Vulsi je najupečatljiviji lik drame, ističe se makijavelističkom bezobzirnošću i nezasitim vlastoljubljem. Donekle podseća na Marloovog Tamerlana, jer ne poseduje aritokratsko poreklo; štaviše, sin je običnog mesara, ali dovoljno inteligentan da sam ostvari ono što je naumio, te lukavo plete mrežu oko kralja. Lojalni Bakingam opisuje ga kao „svetog lisca ili kurjaka/ jer on je grabljiv koliko i lukav i sklon je zlosti/kao što je moćan da zlo tvori" (I, i, 63-65).

Vulsijev politički uspon predstavlja rezultat njegovih vladarskih aspiracija, te je on jedini lik u drami *Henri VIII* koji može donekle da se poredi sa kompleksnim dramskim likovima iz ostalih Šekspirovih istorijskih drama. Lik Vulsija može da se tumači kao oličenje potencijalnog subverzivnog elementa na dvoru kralja Henrija VIII, jer se on otvoreno suprostavlja svima koji mu se nađu na putu bez obzira na njihove aristokratske titule i društveni status, isključivo se rukovodi ličnim interesima u podrivanju društvenih hijerarhija i, barem na početku drame, njegova politička manipulacija veoma je uspešna. Njegov politički plan je da ojača sopstveni status na dvoru i da učvrsti savezništvo sa zvaničnim crkvenim predstavnicima u Rimu. Zato u potpunosti opravdava kraljevu želju da se razvede od kraljice Katarine, što mu obezbeđuje kraljevu naklonost, ali za kralja ima drugi plan koji isključuje Anu Bulin, tj. ima svoju kandidatkinju za ponovnu kraljevu ženidbu, koja će njegovu političku poziciju u savezu sa Rimom značajno unaprediti.

Međutim, Henri VIII polako gubi strpljenje sa kardinalima koji su pod uticajem katoličkog Rima, te odlučuje da pomiluje arhiepiskopa kanterberijskog Kranmera, koji mu zauzvrat obezbeđuje formalno opravdana teološka opravdanja razvoda braka sa

Katarinom i time nagoveštava buduću značajnu ulogu u utemeljivanju engleske nacionalne Crkve. Vulsijev problem ne predstavlja samo osujećeni plan, već i omaška, koja može da se nazove frojdovskom, jer među zvaničnim državnim dokumentima koja šalje kralju, slučajno šalje i opsežan spisak nezakonito stečene materijalne svojine u periodu od kada je postavljen na kardinalsku poziciju. Pošto se kralj otvoreno suočava sa njim, izražavajući nevericu u dokumentaciju koja mu je greškom poslata, Vulsij je svestan da je njegovoj makijavelističkoj igri došao kraj. Iako među plemićima ne pokazuje svoju slabost već otvoreno likuje nad sramotnom sudbinom i propašću koje mu predstoje, kada konačno ostane sam, suočava se sa ogoljenom istinom u možda jedinom značajnom monologu u drami:

Oproštaj! Dug oproštaj
Sa veličinom mojom svekolikom!
Ovakva ti je ljudska sudbima:
Danas izbije mlado lišće tvojih
Nadanja; sutra cvetaš, gusto obasut
Rumenim sjajem; trećega dana
Udari mraz, mraz ubilački, i kad ti
Lakoverniče, misliš da zacelo
Tvoja veličina zri, u korenu
Sprži te, i onda padaš, ovako
Kao ja. (III, ii, 351-361)

Budući da je ovaj monolog smešten negde na sredini drame, može se zaključiti da predstavlja njenu osnovnu temu – upozorenje protiv arogantnih makijavelističkih ambicija, koju prati Vulsijeva čudnovata i neočekivana moralna transformacija (od početne oholosti, nemilosrdnosti, pakosti i cinizma do konačne ozbiljnosti, blagonaklonosti i bogobojažljivosti). Naime, iako prvobitno pokazuje da je iritiran činjenicom da je Henri VIII odmah na njegovu poziciju doveo novu poslušničku figuru, Tomasa Mora, Vulsij ističe da je Mor učen čovek, te će Engleska imati samo koristi od njega, a na njemu je da se konačno oprostí od ovozemaljske pompe i „taštog sjaja“:

Ti, tašti sjaju,
I ti, slavo ovog sveta, mrzim vas:

Osećam da srce mi se iznova
Otvora. O kako je nesrećan taj
Jadnik koji uzda se u naklonost
Vladara! Između onog osmeha
Koji priželjkujemo, onog milog
Pogleđa vladara, i propasti
U koju bacaju nas, ima više
Bolova i strepnja no što ratovi
Ili žene rađaju: i kad čovek
Padne, padne kao Lucifer, bez nade
Da ikad više ustane. (III, ii, 365-377)

Svom začuđenom podaniku Kromvelu, kome je Vulsijeva nenadana moralna metamorfoza u potpunosti neshvatljiva, jer nije bilo nikakvih indikacija da će se desiti, kardinal poverava da iako je svestan svih posledica svog pada u nemilost, nikada nije bio toliko srećan, zato što je konačno spoznao spokojstvo i mir probuđene savesti, te izražava duboku zahvalnost kralju, koji ga je svojim delima vratio na ispravan put. On čak preklinje Kromvela da odbaci vlastoljublje i da se vodi hrišćanskom milošću u životu, te zaključuje:

Da sam sa pola one revnosti
Bogu služio kojom služio sam
Kralju, on ne bi me, u starosti,
Nezaštićena ostavio mojim
Dušmanima. (III, ii, 455-459)

Vulsijeva konačna poruka poslužila je kao inspiracija onim književnim kritičarima koji su istorijsku dramu *Henri VIII* interpretirali isključivo kao neizostavnu glorifikaciju kraljevske moći. Tako na primer, Kermode tumači lik kralja Henrija VIII kao „agenta božanske odmazde“ i čoveka „koji izražava istinsku kraljevsku zabrinutost za zdravlje države“, čime se ilustruje Tilijardov obrazac ponovo uspostavljenog reda u državi kroz oslikavanje monarha „koji je, iako samo čovek, zapravo božji izaslanik, koji

izvršava božju kaznu i milost" (Kermode, 1948: 54).¹⁶⁵ U sličnom maniru, Foaks smatra da je kralj Henri VIII sličan Prosperu jer predstavlja „oličenje dobronamerne moći" (Foakes, 1957: xii), koju ne zloupotrebljava, već njome instruiira i pomaže druge.¹⁶⁶ Osim što Henri VIII ilustruje božanske kvalitete kralja, po kritičaru Koku, on postepeno u drami razvija moralnu dimenziju, edukuje se u veštini vladanja - „od zavisnosti koju pokazuje prema svojim ministrima na početku do potpune kontrole nad njima na kraju drame" (Cox, 1980: 395).¹⁶⁷ Dok su mnogi u *Henriju VIII* uočavali i kritikovali ideju glorifikacije engleskog nacionalizma, Najt, koji smatra da ova drama predstavlja najveće dostignuće u Šekspirovom književnom kanonu, nalazi opravdanje za nacionalističke tendencije u drami jer u njima vidi opšta humanistička obeležja, priču koja prevazilazi sva nacionalna i istorijska ograničenja, dostojanstven i mukotrpan put jedne nacije do ostvarivanja sopstvenog nacionalnog integriteta (v. Knight, 1944: 78).

Ovi književni kritičari u interpretaciji *Henrija VIII* posebno naglašavaju proročanstvo o tudorskom „zlatnom dobu" kojim se drama završava.¹⁶⁸ Kralju veran

¹⁶⁵ "the agent of divine retribution", "a proper kingly concern over the health of the state", "though human, he is the deputy of God and the agent of divine punishment and mercy" (Kermode, 1948: 54).

¹⁶⁶ "like Prospero, he is the representative of benevolent power acting upon others" (Foakes, 1957: xii)

Foaksovo tumačenje Henrijeve dobronamernosti i želje da pomaže drugima zaslužuje strogu kritičku osudu. Ako ništa drugo, treba naglasiti ideju da je svet Henrija VIII daleko od savršenog, a da je Šekspir uspešno dočarao privid tudorskog državnog i monarškog ideala uz konstantnu upotrebu ironije i paradoksa, što Foaks nije valjano uočio. Šekspirova magična formula o stvaranju idealnog sveta, nasuprot konceptu tudorskog „zlatnog doba", oličena je u *Buri*, drami u kojoj Prospero stvara novi, bolji svet, na osnovu sveukupnog znanja koje je stekao iz svojih knjiga. Ova vrsta znanja ne bazira se na renesansom poznavanju površnosti dvorskih manira i brutalnosti političkih manipulacija, niti, pak, na Kalibanovom geografskom poznavanju ostrva. Prosperovo znanje zasniva se na poznavanju i poštovanju misterije i svetosti života, a sam mag ga nesebično deli sa svim ljudima koji ne mogu sami da uvide šta misterija života zapravo predstavlja. Prilikom podučavanja, Prospero ne kažnjava grešnike, jer intuitivno zna da je moć oprosta i ljubavi jača od bilo koje kazne. Umesto kazne, Prospero im omogućava da uoče posledice počinjenih zlodela. Njegovo savesno učenje transformiše kako sofisticiranog i moralno dezorijentisanog Antonija, tako i necivilizovanog Kalibana, pokazujući im da zlodela poput ubistva i silovanja ne predstavljaju jedine opcije u ostvarivanju životnih ciljeva, što je humana lekcija kojom Henri nikada nije podučio svoje dvorane. I na kraju, Šekspirova Miranda nam uliva nadu da je bolji svet, zasnovan na ljubavi i razumevanju, retka, ali realna mogućnost. S druge strane, opisi Henrijeve hirovitosti i samovolje, nasumične milosti, privida legitimnih sudskih procesa nam svakako ne šalju istu poruku.

¹⁶⁷ "from dependence on his ministers, Henry moves to firm control of them"(Cox, 1980: 395)

¹⁶⁸ Iako se u biti ne slaže sa mišljenjem navedenih kritičara u vezi tumačenja Henrija VIII, Legat im daje za pravo da lik Henrija VIII najviše određuje vizija o tudorskom „zlatnom dobu" kojom drama završava, te tvrdi sledeće: „Poput ostalih likova u drami, lik Henrija se konačno kompletira na kraju drame, paradoksalno, apsorpcijom u veći obrazac, kojim se osigurava ne samo kontinuitet monarhije, već stvaranje čak i boljeg monarha od njega samog." (Leggatt, 2005: 233)

"Like other characters in the play, he is fulfilled in the end, paradoxically, by absorption into a larger pattern, ensuring not only the continuity of the monarchy but the provision of an even better monarch than himself" (Leggatt, 2005: 233).

Kranmer, spašen lažnih jeretičkih optužbi od strane zlobnog Gardinera, Vulsijevog nasljednika u političkim mahinacijama i dvorskim spletkama, u posljednjem činu drame proslavlja rođenje princeze Elizabete. Iako na početku svog dugačkog panegirika o dinastiji Tjudor Kranmer ističe da govori suštu istinu i da izbegava ulizičko laskanje, njegov monolog obiluje upečatljivim hiperbolama kojima opisuje buduću Elizabetinu vladavinu kao raj na zemlji, pravu ilustraciju savršenstva:

Ona će biti uzor svih vladara, koji u njeno
Vreme živeće, k'o i sviju onih
Potonjih: ta duša ljubiće mudrost
I vrlinu više no što ikad je
Carica savska za njima žudela:
Sve plemenite vladarske odlike
Od kojih to remek delo tvori se
I sve vrline, dvorkinje pravednih,
Biće u njoj uvek udvostručene:
Istina će biti njena dadilja,
Svete, pobožne misli, savetnici:
Biće voljena i ulivaće strah;
Blagosiljaće je njen rod svekolik,
Dok njeni neprijatelji, međutim
Drhtaće kao u oluji klasje
I žalosno će glave prignuti. (V, v, 16-31)

Na osnovu ovog Kranmerovog monologa, Legat je s pravom zaključio da je *Henri VIII* drama „progonjena budućnošću“ (Leggatt, 2005: 219).¹⁶⁹ Naime, Elizabetina vladavina će osigurati dugo očekivani mir i blagostanje nacije, a nakon smrti obožavanog „devičanskog feniksa“ (V, v, 33)¹⁷⁰, iz njenog pepela će se roditi novi baštinik, kralj Džems I (koji je zapravo bio vladar dok se drama pisala i doživljala prva scenska

¹⁶⁹ "haunted by future"(Leggatt, 2005: 219).

¹⁷⁰ Kranmerova vizija Elizabete kao „devičanskog feniksa“ (V, v, 33) polužila je kao inspiracija Džonu Donu, koji je u čast sklapanja braka između princeze Elizabete, ćerke kralja Džemsa I, i palatinskog princa Fridriha, predvodnika nemačkih protestanata, spevao svadbeni *Epitalamion*, u kome se mladi supružnici opisuju kao dva feniksa kojima bračna zajednica daje osobenost skladnog, gotovo mističnog, jedinstva, te se dva feniksa ujedinjuju u jednom, vanvremenskom i neuništivom (v. Donne, 1968: 78).

izvođenja), koji će Elizabetin koncept engleskog prosperiteta nastaviti i dodatno unaprediti:

Ljubav, mir, blagostanje, istina i strava
Poslušnici ovog cveta-deteta,
Biće njegovi, i uz nj' ko loza
Privijaće se. Gde god svetlost sunca
Nebesnog dopire, svuda znaće se
Za slavu i veličinu imena
Njegovog, i izrodiće se novi
Narodi, uspehe požnjeće velje,
I, ko kedar planinski, raširiće
Grane oko sebe, preko svih ravni. (V, v, 40-49)

Problem sa ovakvim monolozima, kao i sa kritičkim interpretacijama koje ih navode kao ključne za razumevanje Šekspirovog izjednačavanja važnosti vladajuće dinastije sa nacionalnim blagostanjem, leži upravo u činjenici da je veoma teško odupreti se iskušenju da se protumače kao konvencionalno laskanje. *Ričard III* se završava sličnom glorifikacijom buduće vladavine kralja Ričmonda, osnivača nove kraljevske dinastije, ali u ovoj istorijskoj drami takav kraj ima posebnu svrhu - da se naglasi konačan, dugo očekivani završetak bratoubilačkog građanskog rata, te se i ne tumači kao ulizičko laskanje, dok je ono u *Henriju VIII* ne samo preterano, već i očigledno. Na kraju *Ričarda III*, Ričmond upozorava elizabetinsku publiku da „zlatna“ budućnost koju obećava zavisi od kontinuirane budnosti i opreza od veleizdaje, dok u *Henriju VIII*, laskavac Kranmer iskazuje zadovoljstvo što „zlatno doba“ još uvek traje, na taj način ukazujući počast kako aktuelnom monarhu, Džemsu I, tako i njegovoj prethodnici sa kojom je „zlatno doba“ i započelo.

Iako se suđenje Kranmeru završava oslobađanjem od lažnih optužbi, te se okupljeni dvorani pozivaju na pravičnost kralja Henrija VIII, ne možemo se oteti utisku da pravda nije termin koji najbolje opisuje sve što se događalo nevinom Kranmeru; bolji termin bio bi politička manipulacija, uočljiva kako u ovom tako i u prethodnim suđenjima, Bakingamu i kraljici Katarini. Dvor kralja Henrija VIII je mesto na kome

„moć, a ne integritet, odlučuje o životu i smrti" (Rudnytsky, 2004: 56).¹⁷¹ Kranmer, poput Bakingama i kraljice Katarine, predstavlja oličenje osobe sa neukaljanim ličnim integritetom; jedina razlika među njima jeste što je njemu, za razliku od prethodnih optuženika, kraljeva proizvoljna odluka bila naklonjena. Zajednički činilac u svim slučajevima suđenja predstavlja upravo samovolja i hirovitost monarha, a ne objektivne činjenice o nečijoj dokazanoj krivici ili nevinosti.

Iako u podnaslovu drame stoji uputstvo autora da će svi opisani događaji predstavljati verodostojno i istinito svedočanstvo o vladavini kralja Henrija VIII (*All is true*), elizabetinska publika iz 1613. godine, kada je ovaj komad napisan za pozorišno izvođenje, bila je itekako svesna značaja određenih istorijskih činjenica (nepobitnih istina!), koje nisu pomenute u ovoj istorijskoj drami; tako na primer, činjenica je da Henri VIII nije bio zadovoljan što će ga naslediti Elizabeta, a ne muški naslednik, te kada je Ana pobacila muško dete, to je protumačio kao božji gnev i kaznu protiv njihove bračne zajednice, čiji se rezultat ogleda isfabrikovanoj optužbi protiv Ane za veleizdaju, njenom brutalnom i ekspeditivnom uklanjanju sa javne scene 1536. godine;¹⁷² činjenica je takođe da se Henri VIII nakon toga ženio još četiri puta (pri čemu efikasan obrazac odbacivanja i progona nepoželjnih kraljica nije zaobišao većinu njih); činjenica je da je Henri VIII pogubio svoje najbliže saradnike i ljude od poverenja, Tomasa Mora (1535) i Tomasa Kromvela (1540), koji su zbog svojih principijelnih humanističkih stavova uživali veliku popularnost u narodu; činjenica je da je druga Henrijeva ćerka, poznatija kao „krvava Meri" zbog brutalnih progona protestanata, naredila da se arhiepiskop kanterberijski Kranmer spali na lomači 1546. godine, itd.

¹⁷¹ "power, not integrity, governs life and death" (Rudnytsky, 2004: 56).

¹⁷² Naznaka budućih istorijskih dešavanja u drami ironično je prikazana u sceni Elizabetinog rođenja. Na Henrijevo pitanje da li se kraljica Ana porodila, stara dvorkinja politički vešto i manipulativno saopštava istinu vladaru. Svesna činjenice da će za sebe obezbediti materijalnu satisfakciju samo u slučaju da kralju saopšti vesti koje on priželjkuje, da je rođen muški naslednik, stara dvorkinja otvoreno manipuliše istinom:

Detića je divnog

Rodila: neka Bog na nebesima

Blagoslovi nju i sada i uvek!

Curica je to, koja će nam nekad

Detiće rađati. (V, i, 162-166)

Međutim, materijalna naknada koju dvorkinja dobija za ove vesti, samo stotinu maraka, predstavlja kraljevu frustraciju činjenicom da obrazloženje i obećanje koje je naveo prilikom razvoda sa Katarinom, da će zemlji u novom braku obezbediti muškog naslednika, nije ostvareno. Stara dvorkinja, s druge strane, ne posustaje, ona ističe da će svojim zvocanjem iskamčiti još novca, jer napojnica koju je dobila nije ni za konjušara.

Sve ove istorijske činjenice nisu pomenute u drami, ali su svakako bile u mislima elizabetinske publike, te je veoma teško poverovati da Šekspir nije bio svestan upečatljivog paradoksa između istorijskih dešavanja i njihove umetničke verzije, kao i teze da, iako se žanrovski svrstava u istorijske drame, u *Henriju VIII* zapravo nema dramskog konflikta. U skladu sa prethodnim idejama, Legat pronicljivo komentariše epilog drame *Henri VIII*: „Iza pompeznih i uzvišenih prizora, čak i tragedije, autor izvodi svoje trikove i poigrava se sa nama" (Leggatt, 2005: 215).¹⁷³ Možda najbolju ilustraciju činjenice da se autor poigrava sa svojom publikom i čitaocima predstavlja već pomenuti enigmatičan podnaslov drame, o čijem dijapazonu mogućih interpretacija govori Kastan:

Pošto podnaslov *Sve je istinito* ne može da se tumači kao vernost hronikama, ova fraza se možda odnosi na nužnu relativnost istine u svetu obmanjujućih privida. Pa ipak, primena strukture romanse u oslikavanju istorijske radnje, kao i pad nekih od junaka koji nije nužno tragičan, otkriva bezuslovnu i nepromenljivu dimenziju istine. Iza prividno haotičnog sveta ljudske istorije nalazi se iskonska sveta realnost koja oblikuje i kontroliše ljudsku sudbinu i sudbinu nacija (Kastan, 1982: 137).¹⁷⁴

U citiranom odlomku, Kastan ubedljivo odbacuje ideju o Šekspirovom doslovnom pridržavanju činjenica iz istorijskih izvora (kojom su se rukovodili već pomenuti Kermod, Foaks, Koks i Najt), dok Rudnitski, jedan od kritičara koji su se bavili dekonstrukcijom ove istorijske drame, ide korak dalje, te tvrdi da podnaslov *Sve je istinito* „znači da bilo koja interpretacija prošlosti može biti istinita ukoliko neko tako smatra i da jedan kritički stav ne može da sadrži i kontroliše sve ostale" (Rudnytsky, 2004: 48).¹⁷⁵ Dakle, istina na koju se autor poziva u podnaslovu *Henrija VIII* ne mora da se doslovno protumači kao iskazivanje verodostojnosti po određenim istorijskim

¹⁷³ " We may suspect that behind all the pomp and grandeur, even the tragedy, there is an author playing tricks with us" (Leggatt, 2005: 215).

¹⁷⁴ " Since *All is True* refer to the play's fidelity to chronicle account, the phrase might refer to the necessary relativity of truth in a world of flux and deceptive appearances. Yet the romance structure of the historical action and the fortunate falls of some of its principals reveal a dimension of truth that is unconditional and unchanging. Behind the apparently chaotic world of human history lies a sacred reality controlling the destiny of man and nations" (Kastan, 1982: 137).

¹⁷⁵ "...means precisely that any interpretation of the past may be true if one thinks it so, and no point of view is allowed to contain or control all others" (Rudnytsky, 2004: 48).

izvorima, već, iz perspektive pomenute dekonstrukcije drame, praktično svi uvidi do kojih se dođe, prilikom čitanja drame ili njenog scenskog izvođenja, mogu da se protumače kao istiniti, čime autor konačno izražava svoj radikalni sud o „nemogućnosti ostvarivanja istinitih saznanja u promenljivom političkom svetu" (Rudnytsky, 2004:47).¹⁷⁶

Stoga, tvrdi Rudnitski, koji, poput Bluma, pripisuje Šekspiru kompletno autorstvo u slučaju *Henrija VIII*, „koliko god da je ova drama dekonstrukcija istorije, toliko nju zapravo i sama istorija dekonstruiše" (Rudnytsky, 2004: 60).¹⁷⁷ Ukoliko uzmemo u obzir da je sve relativno, čak i koncepti poput istine i istorije, kako tvrdi Rudnitski, onda Kranmerovo proročanstvo o tudorskom zlatnom dobu na kraju drame ne može biti ni ubedljivo ni realno, što može da se protumači kao humanistička i subverzivna poruka koju nam Šekspir, pod prividom glorifikacije vodeće tudorske ideologije, zapravo šalje.

¹⁷⁶ "the impossibility of certain knowledge of truth in this mutable, politic world" (Rudnytsky, 2004:47)

¹⁷⁷ "Henry VIII is deconstructed by history as much as it is a deconstruction of it" (Rudnytsky, 2004: 60).

10. ZAKLJUČAK

U studiji *Mit o zlatnom dobu u renesansi* (1969), Hari Levin se poziva na Ovidijev nostalgičan način pripovedanja iz *Umetnosti ljubavi* (I v.), u kome dolazi do izražaja pesnikovo otvoreno nezadovoljstvo zbog degradacije koncepta ljubavi u drevnom Rimu, koje opisuje kroz ironičnu igru reči: „Ovo je zaista zlatno doba, jer se i najveće životno dostignuće – ljubav – plaća” (Levin, 1969: 24).¹⁷⁸ Dvosmislenost značenja prideva „zlatno” ukazuje na razliku između originalne vizije mita o zlatnom dobu i njegove kasnije zloupotrebe, naročito tokom perioda često glorifikovane vladavine dinastije Tjudor u elizabetinskoj Engleskoj. Za Ovidija, zlatno doba je predstavljalo vreme duhovne jednostavnosti i neometanog mira pastoralnog načina života, harmoničan prirodni ideal za kojim je žudeo Henri VI, usamljenik među ambicioznim Šekspirovim vladarima makijavelistima iz istorijskih drama, iskreno nezainteresovan za ovozemaljsku političku moć i materijalno izobilje, a koje je, paradoksalno, počelo da biva narušeno sekularnim obožavanjem zlata u drevnom imperijalističkom Rimu.

Iako jedan od zvaničnih pesnika drevnog Rima, Ovidije se ne može svrstati među umetnike-poslušnike kojima je osnovni zadatak predstavljala glorifikacija rimskog imperatora i njegove autoritarne vladavine. O tome svedoči činjenica da ga je prvi rimski car Gaj Julije Cezar Oktavijan Avgust, lično osudio na izgnanstvo u gradić na obali Crnog mora (I v.), koji je tada simbolično važio za kraj civilizacije. Budući da je Ovidije direktno kritikovao dominantnu patrijarhalnu ideologiju i koristio svaki javni nastup da istakne iskonsku ideju „kvarenja bitka” (Hamvaš, 1994: 45) u drevnom Rimu, pri čemu je ljubav kao *prima materia* postanka sveta, ideja koja je kasnije revidirana i naročito došla do izražaja u učenjima renesansih humanista Fičina, Pitagore, Bruna,¹⁷⁹ u brutalnoj praksi kolonizatorski nastrojene patrijarhalne rimske imperije bila u potpunosti

¹⁷⁸ "Truly this is the Golden Age, since the highest honour – love itself – is procurable by means of gold" (Levin, 1969: 24).

¹⁷⁹ Za diskusiju o Fičinu, Pitagori i Brunu vidi uvodno poglavlje, „Aktuelnost renesansnih tekovina", str. 24-28.

zapostavljena i odbačena, Avgustovi razlozi Ovidijevog izgnanstva bili su više nego jasni i razumljivi.

Ovidije je zbog svog kritičkog stava i subverzivnog delovanja protiv dominantne rimske ideologije predstavljao inspiraciju Šekspiru. Stoga je naglašavanje patrijarhalnih stremljenja ka imperijalnim vojnim pohodima i materijalnom izobilju, kao i udaljavanje od prvobitne Ovidijeve koncepcije idealnog načina života u harmoniji sa prirodnim ciklusima, od velikog značaja za tumačenje Šekspirovih istorijskih drama, jer ukazuje na korene tragične „disocijacije senzibiliteta” (Eliot, 1921: 64, 66) upečatljive u oslikavanju unutrašnje podvojenosti engleskih vladara – nadmoći političke nad ličnom sferom, ostvarivanjem makijavelističkih ambicija na štetu morala, savesti, duše.¹⁸⁰

Iz navedenog obrazloženja nameće se zaključak da se u direktnom poređenju Ovidijevog koncepta „zlatnog doba” sa njegovom tudorskom istoimenom verzijom može uočiti sličnost samo u nazivu i tu svaka srodnost prestaje. Tudorsko „zlatno doba”, dakle, umnogome podseća na glorifikaciju pragmatične i praktične komponente ovog koncepta u drevnom imperijalističkom Rimu, koje je Šekspir kritički oslikavao kroz tragične sudbine engleskih vladara, kombinacijom istorijskih uvida i sopstvenog kreativnog impulsa. Ovidije i Šekspir su u svojim delima naglašavali značaj samospoznaje (*anagnorisis*) - ljudske sposobnosti da kontrolišu i utiču na sopstvene

¹⁸⁰ Iako ne govori direktno o elizabetinskom tudorskom „zlatnom dobu”, Džozef Kembel ističe značaj univerzalnog fenomena, koji naziva mitološka defamacija, veoma primenljivog na razmatranje dve suprostavljene tradicije renesanse misli o kojima je svojevremeno govorila i Frensis Jejt. Kembel govori o periodu prelaska matrijarhata u patrijarhat i ističe ideju da mitološka defamacija ima ulogu da glorifikuje novi društveni poredak, nove koncepte razvoja misli i osećanja. Tako, uočava Kembel, gotovo svi patrijarhalni mitovi kao osnovu sadrže priču o borbi između novih i starih božanstava, pri čemu su, neminovno, novi patrijarhalni bogovi prikazani u isključivo afirmativnom svetlu, dok su stari matrijarhalni predstavljeni kao gnusna čudovišta. U Kembelovom tumačenju ove univerzalne mitološke borbe nalazimo sličnost sa dvema suprostavljenim renesansnim koncepcijama čoveka: „Ova borba simbolizuje sukob između dva aspekta psihe u kritičnom trenutku ljudske istorije kada su svetle i racionalne analitičke funkcije...savladale fascinantnu tamu dubljih slojeva duše” (Campbell, 1986: 81). U sličnom maniru, Jejtsova ističe nedostatke latinske humanističke misli koje je pre svega bila usredsređena na definisanje koncepta čoveka u istorijskom i političkom kontekstu, pri čemu naglašava veliki uticaj ideje o slobodnoj volji pojedinca u renesansi nakon perioda srednjovekovnog crkvenog dogmatizma. Međutim, Jejtsova indirektno upozorava da se renesansi koncept slobode u praksi pokazao kao jednostran, u smislu davanja prioriteta isključivo razvoju intelekta, te se otvoreno zalaže za grčku humanističku misao koja se zasnivala na potrazi za prvobitnim ljudskim korenima (Yates, 1964: 2), za kosmičkim jedinstvom (Eliade, 1989: xxiii). U prethodnom Kembelovom citatu naglašava se presudni trenutak nestanka značajnih spona između prirode i čoveka, te dolazi do isticanja disocijacije između racionalnih i analitičkih funkcija čoveka, s jedne, i dubljih slojeva duše, s druge strane. Problematizacijom tragičnih posledica potiskivanja „dubljih slojeva duše” bavio se Šekspir u svojim istorijskim dramama.

moralne izbore – koja se ispoljava kroz osećanja griže savesti, pokajanja, sažaljenja, ili, pak, košmarnih vizija, stravičnih snoviđenja, nametnutog ludila, itd. Savremeni psihološki uvidi, čije su temelje postavile revolucionarne studije psihoanalize Frojda (v. Freud, 1965) i Junga (v. Jung, 1964), ponudili su naučno-nepriistrasni okvir razmatranja tragičnih posledica nepoštovanja ili omalovažavanja unutrašnjeg glasa savesti, po kome se ističe njegov presudni faktor u razvoju neurotičnih poremećaja ličnosti. Frojd nas u svom shvatanju psihoanalize, za koju tvrdi da je „u suštini lek ljubavlju” (v. Bettelheim, 1989: 79)¹⁸¹, zapravo i vraća Ovidijevoj ideji o vitalnom životnom elementu koji vidno nedostaje, kako u imperatorskom Rimu iz I veka naše ere, tako i u Šekspirovoj elizabetinskoj Engleskoj, a potom i u modernom društvu danas.

Unutrašnji glas savesti, ili kako ga psihijatar Viktor Frankl naziva, urođeni instinkt za dobrotom (v. Frankl, 1986: 26), glavna je osobenost Morovog pravog ili istinskog čoveka (v. Suhodolski, 1972: 352), koja ga nagoni da pokaže ljubav prema svom bližnjem i da dela u skladu sa urođenim smislom za pravdu, pravom koji stičemo rođenjem (Bond, 2006: 218). Upravo taj unutrašnji glas savesti jeste ono što je Šekspir isticao u svojim istorijskim dramama kao neophodnost radi pružanja otpora jednostranim i, nadasve, destruktivnim zahtevima dominantne patrijarhalne ideologije u elizabetinskom periodu, koji su se ogledali u nekritičkom prihvatanju i glorifikaciji ustaljenog tradicionalnog državnog uređenja i društvenog poretka. Stoga je unutrašnji glas savesti često bio duboko sakriven i vešto zamaskiran zvaničnom državnim retorikom monarha, javnom i političkom fasadom nacionalnog blagostanja, dok se, s druge strane, uočljivo otkrivao na primeru marginalnih likova, običnih ljudi iz naroda, koji su svojim

¹⁸¹ Činjenica da je Bruno Betelhajm u svojoj studiji o Frojdu naglašavao važnost pomenute definicije psihoanalize nije neobična, naročito ukoliko se uzme u obzir da se zajedno sa Viktorom Franklom posvetio istraživanjima koje su dvojica psihijatar sprovodili prvo nad sobom, a onda i nad ostalim zatvorenicima u koncentracionim nacističkim logorima tokom II svetskog rata. U knjizi u kojoj su objavljeni njihovi zajednički uvidi, a koju je priredio Žarko Trebješanin, *Ubijanje duše* (2003), Frankl i Betelhajm, retki srećnici koji su preživeli holokaust, dolaze do sledećih zaključaka: osnovni životni motiv je traženje smisla. Kada se izgubi osećaj da život ima smisla, nakon nasilnog oduzimanja prava na osećanja poput ljubavi, vere, nade, koje čoveka čine slobodnim da zamišlja svoju budućnost, on tada gubi slobodu, bez obzira što još uvek poseduje vlast nad telesnom motorikom. Zbog toga su ova dvojica psihijatar bila posvećena lečenju svojih pacijenata ne putem prepisivanja medikamenata, već ponovnim usađivanjem vere u smisao i značaj života. Frankl je naročito isticao činjenicu, poput Pelagija i Tomasa Mora, da je božanski princip urođen u svima nama i da predstavlja osnovnu pokretačku snagu savesti koja funkcioniše kao instrument životnog smisla (v. Frankl, 1994).

subverzivnim delovanjem, kako bi Trilling rekao, doveli u pitanje, pružali otpor i, konačno, revidirali dominantnu društvenu ideologiju (v. Trilling, 1967: 101).¹⁸²

Međutim, predstavnici novog istorizma, u poslednje tri decenije dominantnog kritičkog pravca u tumačenju Šekspirovih istorijskih drama, odnosno, celokupne elizabetinske renesansne književnosti, imali su dosta zamerki na pristup negovan od strane predstavnika humanističke i nove kritike. Osnovna premisa u novoistoričarskom viđenju umetnosti renesansnog perioda zasnivala se na uticaju poststrukturalističkog shvatanja istorije, pri čemu su isticali ideju da ni istoričari ni književni kritičari ne mogu da sagledaju istorijske činjenice na objektivan i nepristrasan način, jer razlika između književnih i istorijskih tekstova, po njihovom mišljenju, zapravo ne postoji. Štaviše, književni tekstovi ne predstavljaju deo nekog vanvremenskog entiteta, već imaju svoju istorijsku i kulturnu specifičnost; novoistoričari naročito ističu specifičnost drama kao materijalnih proizvoda određene kulture, koje zavise od raznih materijalnih komponenti kako bi se njihovo scensko izvođenje uopšte i realizovalo.

Iako su se novoistoričari zalagali za priznavanje vrednosti svih pisanih tekstova određenog istorijskog perioda kako bi izbegli tzv. „elitizam“ u književnosti, koji su uglavnom pripisivali predstavnicima nove kritike, što je stav koji je s pravom dosta kritikovan, njihovi osvrti na pojedine istorijske izveštaje i traktate bili su od neprocenjivog značaja u rasvetljavanju nehumane imperijalističke prakse i sofisticiranih, ali ipak, brutalnih načina potčinjavanja Drugog na početku modernog doba. Tu naročito treba istaći, osim ostalih primera koji su navedeni u radu, Grinblatovo nadahnuto poređenje Heriotsovog kratkog istorijskog izveštaja o novopronađenoj zemlji Virdžiniji (tj. značajnih uvida o odnosu između prividno sofisticiranih evropskih kolonizatora i tobože necivilizovanih američkih domorodaca) sa kompleksnim odnosom između princa Hala i Falstafa u Šekspirovom *Prvom i drugom delu Henrija IV*.

Upravo pomenuta Grinblatova paralela otkriva i drugu značajnu ideju novoistoričara kojom smo se u radu bavili. Naime, iako su novoistoričari često kritikovali Tilijarda i njegove sledbenike, nekad čak i samog autora istorijskih drama, po pitanju legitimizacije dominantnog elizabetinskog društvenog poretka i državnog uređenja projekcijom ideje monarha kao božjeg namesnika na zemlji, njihov pristup tematici

¹⁸² "judge the culture, resist and revise it" (Trilling, 1967: 101)

subverzije dominantne ideologije je u velikoj meri kritikovan u radu. Iako su bili mišljenja da je pitanje subverzije vodeće ideologije prilično kompleksno, u osnovi su smatrali da je „istinska” i „radikalna” subverzivnost zapravo nemoguća:

Tako je subverzivnost koja je istinska i radikalna – dovoljno uznemirujuća da bude osumnjičena i odvede ka zatvoru i mučenju – u isto vreme sadržana u moći koju naizgled ugrožava. Ta subverzivnost je čak proizvod te iste moći i vodi ka ostvarenju njenih ciljeva (Greenblatt, 1988: 30).

Osim koncepta „želje za igrom” (Greenblatt, 1980: 193, 201), koja podrazumeva ne samo potpuno bespomoćno prihvatanje svih problematičnih vrednosnih modela dominantne kulture, već i ideju nadmudrivanja sistemskih predstavnika u bezobzirnoj igri moći, novoistoričari zapravo ne nude nikakvu drugu subverzivnu opciju.

Mišljenja smo da je Šekspir itekako bio svestan neophodnosti promene postojećeg sistema vrednosti elizabetinske Engleske, te je svojim kompleksnim umetničkim delovanjem to konstantno dokazivao. Pritom, moramo ponovo napomenuti da je Šekspira karakterisalo izuzetno razvijeno „istorijsko čulo” (Eliot, 1963: 34), koncept kojim je T.S. Eliot obrazlagao osnovne osobenosti pravog umetnika. Po Eliotu, pravi umetnik „mora da razvije istorijsko čulo, smisao za istoriju, jer bez razumevanja istorije, on neće znati šta mu valja pisati” (Eliot, 1963: 46-47). Važnost „istorijskog čula”, koncepta koji naglašava neraskidivu povezanost između prošlosti i sadašnjosti, zarad uspostavljanja drugačije, oplemenjenije vizije budućnosti su nakon humanista iz druge polovine XX veka, prepoznali i prezentisti na početku XXI veka, naročito njihovi predstavnici Hju Grejdi i Terens Hoks, koji neumorno ističu, poput Jana Kota, da je Šekspir naš savremenik.

Šekspir je, shodno prethodno pomenutoj Eliotovoj konstataciji, u istorijskoj matrici elizabetinske Engleske uspešno promišljao svoj umetnički doprinos u kontekstu tradicije kojoj je pripadao. Otuda ne začuđuje činjenica da je uporedo sa pisanjem *Ričarda III* pisao i *Tita Andronika*, jer je u kontekstu engleske i rimske istorije zapravo uvideo identičan patrijarhalni društveni obrazac. Tit Andronik, pokorni sluga rimske imperije, uvaženi vojskovođa koji je čak dvadeset jednog sina žrtvovao rimskoj imperiji, a jednog lično ubio zbog neposlušnosti iskazane prema dominantnim patrijarhalnim autoritetima, konačno uviđa da je celog svog života strastveno služio nepravednu

ideologiju. Rimski senatori, koji su ga čak doživljavali kao novog imperatora, uskraćuju mu milost u molbi za sinove i ne udostojavaju ga ni običnim pozdravom, već prolaze pored njega bez reči. Već u sledećoj sceni, vidimo Tita kako svoje, sada značajno malobrojnije sledbenike deli na grupe – jedne šalje na pretraže nebo, druge šalje da pretraže kopno, a treće šalje da pretraže more. Oni traže pravdu, jer Tit konačno spoznaje da je celoga života bio pokorni sluga nepravednog i nadasve, nemilosrdnog, patrijarhalnog sistema.

Taj problematični sistem vrednosti je u potpunosti otelotvoren u makijavelisti Ričardu III, koji, za razliku od rimskih imperatora u *Titu Androniku*, sposobnim da vešto maskiraju svoju vlastoljubivost i pohlepu, otvoreno i arogantno govori o beskrupuloznim planovima i okrutnim zločinima kojima pribeže kako bi zadovoljio svoju nesputanu ambiciju da dominira. Bez ikakvih moralnih obzira na putu do sticanja engleske krune, Ričard III spremno i bespogovorno uklanja moguće pretendente na engleski tron, svoju rođenu braću i njihove potomke, a pritom publiku i čitaoce drame u neku ruku čini savršenim saučesnicima u zločinu, jer sa njima deli najdublje tajne svoje mučene duše, vlastoljubive ambicije kojom se rukovodi u životu.

Upravo iz ovog razloga, *Ričard III* predstavlja kulminaciju Šekspirove prve istorijske tetralogije. Naravno da ne treba zapostaviti značaj prve tri istorijske drame o sudbini Henrija VI, jer u njima Šekspir maestralno formuliše temu sukoba između javne i političke sfere monarha, s jedne, i privatne i lične sfere običnog čoveka, koja predstavlja okosnicu ovog rada. U trilogiji *Henri VI* naročito dolazi do izražaja Kantoroviceva ideja o kraljeva dva tela (Kantorowicz, 1957: 7, 13): ideja da je javno viđenje monarha, kao vrhovnog suverena jedne nacije, božjeg namesnika na zemlji, neizbežno odvojeno od njegovih ličnih želja i privatnih aspiracija. Drugim rečima, privatni prioriteti monarha bespogovorno se povezuju sa njegovom javnom funkcijom, tako da se vrline suverena neizostavno tumače kroz ideju prosperiteta i blagostanja nacije, i obratno, kraljeve lične mane odaju problematične aspekte njegove vladavine državom. Kantorovic pritom naglašava tudorsku ideju monarha kao potpunog oličenja svoje javne funkcije, pri čemu dominira shvatanje da iskazivanje ličnih stavova i delanje po unutrašnjem glasu savesti ne priliči jednom suverenu, koji u svojim odlukama mora da se rukovodi političkim i

državnim interesima, čak i po štetu svojih najdubljih ličnih ubeđenja (Kantorowicz, 1957: 21).

Međutim, faktor koji komplikuje ovu jednostranu viziju uloge monarha ogleda se upravo na primeru kralja Henrija VI: iz perspektive javne funkcije koju obavlja, on je moralni gubitnik, jer je u potpunosti nezainteresovan za makijavelističke igre moći kako bi svoju moć očuvao, ali je iz lične perspektive čovek, koji u svom ogoljenom izdanju, bez zaštite svoje kraljevske titule, pokušava da povlačenjem iz državne sfere političkih manipulacija ostvari ono kosmičko jedinstvo o kome je Elijade govorio (Eliade, 1989: xxiii), da na sopstvenom primeru uspostavi harmonične veze između prirodnih ciklusa i života običnog čoveka, idealnu pastoralnu viziju arkadije. Iz ovog razloga, Henri VI je iz Šekspirove perspektive, kao i perspektive humanističke kritike, moralni pobednik.

Moralno posrtanje vladara i njihovih rivala u borbi za ostvarivanjem svojih vlastoljubivih ambicija se posle političke neefikasne vladavine Henrija VI ogleda u raznovrsnim ilustracijama tragičnog pada dramskog junaka koji daje prioritet veličanju ovozemaljske moći nad ličnom sferom morala, časti, savesti. Tako na primer, u trilogiji *Henri VI*, ovaj tragičan moralni pad postaje uočljiv na primeru kraljice Margarete, koja internalizuje muški princip, te čini brutalna zlodela, nesvojstvena njenoj ženskoj prirodi, što Šekspir uporno naglašava, kako bi se održala na vlasti. Na kraju drame vidimo je kao žrtvu dominantne patrijarhalne ideologije sa kojom se u potpunosti poistovetila, te se ista okrutna zlodela koja čini, naposljetku na njenom primeru ponavljaju u intenzivnijem i monstroznijem izdanju. Slična situacija tragičnog pada uočava se i na primeru Ričarda III, koji, iako se sve vreme ponosi svojom racionalnom proračunatošću, na kraju drame ipak doživljava košmarne vizije u kojima dolazi do izražaja griža savesti zbog nevinih žrtava protiv kojih se ogrešio na putu ostvarenja svojih makijavelističkih ambicija, te se u njegovim poslednjim, nesigurnim i isprekidanim monolozima upečatljivo razotkriva da biva kažnjen upravo od strane onih prirodnih sila čije je postojanje negirao celog svog života.

U Šekspirovoj drugoj istorijskoj tetralogiji podeljenost između suverenog privatnog i javnog aspekta života ilustruje se problematizacijom ideje pogodnih vladara, božjih namesnika čija je osnovna uloga da obezbede državni prosperitet i nacionalno blagostanje. Ova tema bila je veoma značajna iz perspektive elizabetinskog shvatanja

neprikosновенosti vladajućeg prava monarha, pa se njome Šekspir naročito bavi u drami *Ričard II*. Iako je Ričard II imao potpuno legitimno pravo na engleski tron, on se pokazao kao kapriciozni i samovoljni vladar, koji je tokom svoje vladavine davao prioritet zadovoljavanju ličnih, neumerenih i obesnih prohteva, te je nacija bila na gubitku, iz čega sledi zaključak da je Ričard II svoje božansko pravo da vlada zapravo konstantno zloupotrebljavao. Pitanje svrgavanja legitimnog vladara s vlasti je u elizabetinskom periodu bilo veoma problematično, naročito ako se uzme u obzir činjenica da je kraljica Elizabeta I u opisu vladavine Ričarda II prepoznavala kritiku protiv sopstvene vladavine, a u pobuni protiv nepodobnog suverena, subverzivnu najavu moguće pobune protiv nje same. Naročito treba izdvojiti Šekspirove upečatljive paralele između prosperitetne države i uredno održavanog vrta. Ričard II, baštovan-kralj koji je svoju baštu-državu zapustio, biva uklonjen s vlasti, jer nije mogao da pretpostavi da će se neko usuditi da uzurpira pravo na vlast koje je, kao božji izaslanik na zemlji, po elizabetinskom verovanju, legitimno posedovao.

Iako se sledeći kralj, Henri IV, ograđuje od sopstvenog zločina govoreći kako će se u narednim krstaškim pohodima iskupiti za greh svrgavanja s vlasti i uklanjanja legitimnog vladara Ričarda II, već u narednoj Šekspirovoj istorijskoj drami *Henri IV*, suočavamo se sa novim problemom, koji se manifestuje kroz nezanimljivost budućeg naslednika prestola, princa Hala, za upravljanje zemljom i vođenje državnih poslova. Iako subverzivni uticaj prinčevog okruženja iz krčme „Kod glave divljeg vepra” u Istčipu, oličen u dopadljivom raskalašniku Falstafu, dominira prvim delom *Henrija IV*, mladi, bludni sin postepeno počinje da se ponaša u skladu sa svojom titulom i javnom funkcijom. Ovde naročito treba istaći scenu kada mladi princ Hal prvi put dolazi u kontakt sa očevom krunom. Stari kralj Henri IV je na umoru, a samo iskustvo držanja simbola moći i vlasti, krune, princa Hala u potpunosti transformiše – od buntovnog mladića koji je dovodio u pitanje vladajući sistem vrednosti, on sam postaje oličenje dominantnog patrijarhalnog autoriteta. Od tog trenutka pa nadalje, kako u ostatku prvog dela drame, tako i u celom drugom delu *Henrija IV*, nema više mladića koji je uživao u raskalašnom i vlašću neopterećenom načinu života, bezbrižnom zbijanju šala i krčmarskom glumatanju. Odbacujući i potpuno ignorišući Falstafa, surogata očeve figure koji ga je opskrbljivao ljubavlju, pažnjom i brigom, princ Hal se identifikuje sa

racionalnom, iskalulisanom i makijavelističkom vizijom dominantnog sistema vrednosti svog biološkog oca, kralja Henrija IV.

U sledećoj istorijskoj drami *Henri V*, Šekspir oslikava nekadašnjeg buntovnika kao kralja ratnika, koji predvodi svoju naciju u imperijalističkom ratnom pohodu protiv susedne Francuske. U naglašavanju surovog patrijarhalnog etosa, koji se ogleda u autorovim pronicljivim komentarima na licemernu podvojenost između popularne javne figure Henrija V, kralja, ratnika i sveca, koga podržavaju korumpirani crkveni velikodostojnici i vlastoljubiva engleska aristokratija, i realne slike okrutnog kolonizatora, koji, u makijavelističkom maniru, ne bira sredstva da bi ostvario svoj imperijalistički san, pritom ne libeći se da na tom putu žrtvuje nevine građane Arflera, ili, pak, da lažno aludira na bratsku jednakost i ravnopravnost sa vojnicima nearistokratskog porekla, najviše dolazi do izražaja sličnost između Ovidijevog rimskog i Šekspirovog tjudorskog „zlatnog doba”. Monarhova lična sfera je u poslednjoj drami druge tetralogije u potpunosti iščezla: nema tu više mesta za promišljanja o savesti, moralu ili časti.

Šekspir simbolično završava drugu tetralogiju upozorenjem na tragične posledice koje će uslediti ukoliko se ne uvidi nužnost prvenstveno lične transformacije pojedinca, a potom i korumpiranog sistema vrednosti dominantne ideologije. Ukoliko sagledamo situaciju iz istorijske perspektive, uočavamo da su bratoubilački Ratovi ruža usledili nakon prividne Šekspirove glorifikacije tjudorske vladavine u *Henriju V*, tako da je veoma značajno što autor svoje viđenje istorije nije zasnovao na hronološkom pristupu – upravo kada se čini da je dominantna ideologija na vrhuncu moći, na kraju druge tetralogije, počinje njen tragičan istorijski sunovrat, problematizovan u prvoj tetralogiji.

Istorijske drame *Kralj Džon* i *Henri VIII* povezuje tema pobune ovih engleskih vladara protiv dominacije zvanične rimokatoličke crkve. Naime, iako kralj Džon tokom svoje vladavine, početkom XIII veka, nije uživao popularnost u narodu zbog neprimerenih poreza koje je nametao kako bi punio državnu kasu i imao više sredstava za utoljavanje svojih materijalnih prohteva, te je široka engleska javnost bila više naklonjena njegovom bratu Ričardu, herojskom krstašu i bezbrižnom avanturisti, nezainteresovanom za igre moći i političke mahinacije dvora, on se u tjudorskom periodu, tri veka kasnije, ipak smatrao pretečom engleske reformacije, jer se prvi od engleskih kraljeva pobunio protiv samovolje i ograničenja koja je zvanična rimokatolička crkva nametala. Kasnije je

ova pobuna oslikana u *Henriju VIII*, istorijskoj drami koja je, po mišljenju velikog broja kritičara, nastala u Šekspirovom koautorstvu sa Džonom Flečerom.

Međutim, iako su kritičari poput Tilijarda i njegovih sledbenika sve Šekspirove istorijske drame tumačili kao jedinstvenu organsku celinu, koja se završava konačnom glorifikacijom mita o tudorskom „zlatnom dobu” (Tillyard, 1964: 50), oličenom u Henriju V, kralju, ratniku i svecu istovremeno, ili, pak, u princezi Elizabeti iz *Henrija VIII*, još uvek odojčetu u kolevci, kome se namenjuje počast završnog panegirika, u slavu pravičnosti njene buduće vladavine i blagostanja nacije koje će neizostavno uslediti, Šekspir je ipak ostao dosledan kritici dominantne elizabetinske ideologije i razotkrivanju licemerja tudorskih vladara, fasade nepobitnosti državnih interesa nacije koja je vešto skrivala realnu praksu zadovoljavanja sopstvenih egoističnih prohteva.

Naime, sama činjenica da poslednja istorijska drama *Henri VIII* u potpunosti odstupa od Šekspirovog ustaljenog načina oslikavanja engleskih vladara, dokazuje prethodnu tvrdnju. Tako u *Henriju VIII* nema dramskog konflikta. Celokupna dramska radnja počiva na glorifikaciji tudorskog „zlatnog doba”, pri čemu se kralj Henri VIII, bez obzira na nadasve kapriciozno i samovoljno postupanje prema svojim kraljicama i lojalnim podanicima, među kojima su i najveći humanisti elizabetinske Engleske, Tomas Mor i Tomas Kromvel, otvoreno i direktno ne kritikuje, niti se, pak, aludira na brojne političke mahinacije karakteristične za njegovu vladavinu. Nasuprot tome, Šekspirov Henri VIII je oličenje gotovo božanske bezgrešnosti, dok se problematični sukob sa rimokatoličkom crkvom, lažne optužbe za veleizdaju i montirana suđenja pripisuju najbližim kraljevim saradnicima, te se greh monarha ogleda samo u bezgraničnoj lakovernosti i neveštom izboru korumpiranih podanika vođenih materijalističkim impulsima. Šekspir je, poput tudorske publike, definitivno bio svestan ograničenosti ovakvog pristupa, te je, u slučaju *Henrija VIII*, u svojoj kritici dominantne ideologije obilno koristio ironiju i paradoks, zarad veštog isticanja razlike između privida i realnosti vladavine jednog tudorskog vladara (što je dramski pristup koji je prethodno primenio i u *Henriju V*). Dramski efekat koji je ovim pristupom postigao je u najmanju ruku bio upečatljiv, imajući u vidu spektakularne scenske efekte kojima je pribegao, a koji su se često pogrešno interpretirali kao autorova konačna glorifikacija tudorskog ideala vladavine, što je samom Šekspiru verovatno i bio primarni cilj.

Pošto je u opisivanju engleskih vladara u istorijskim dramama Šekspir ukazao na tragičnu podvojenost između lične i javne sfere suverena, koja je istovremeno poslužila i kao ilustracija destruktivnog sistema vrednosti patrijarhalne kulture, autor se dalje bavio pitanjem mogućnosti subverzije vodeće ideologije, koju smo u radu problematizovali kroz kritičku analizu ženskih i marginalnih dramskih likova. Osim dominantnih ženskih likova u trilogiji *Henri VI*, kraljice Margarete i Jovanke Orleanke, koje na sebe preuzimaju tradicionalno muške uloge i bore se protiv patrijarhalnog sistema usvajanjem njegovih brutalnih metoda, ženski likovi iz Ričarda III i druge istorijske tetralogije, ne iskoračuju iz okvira tradicionalnih rodnih uloga, te uglavnom svojim tragičnim sudbinama izazivaju sažaljenje kod publike i čitaoca. Zajednička karakteristika svih ženskih likova u Šekspirovim istorijskim dramama je da, bez obzira da li otelotvoruju vodeću ideologiju (poput kraljice Margarete i Jovanke Orleanke iz *Henrija VI*) ili konvencionalni koncept ženske potčinjenosti (ledi Ana iz *Ričarda III*, Ana Bulin i Katarina Aragonaska iz *Henrija VIII*), konačno završavaju kao žrtve destruktivnog patrijarhalnog sistema. Šekspir je smatrao da potencijalna subverzija dominantnog sistema mora da krene iz lične sfere pojedinca, sfere etike, morala i savesti, a budući da svi pomenuti ženski likovi pate od iste „disocijacije senzibiliteta” (Eliot, 1921: 64, 66) kao i već diskutovani engleski vladari, društveni preobražaj za koji se autor zalagao nije mogao da potekne od njih.

Međutim, treba istaći da je Šekspir ipak imao opciju kojom je sugerisao da je podrivanje dominantne ideologije realna mogućnost. Na prvi pogled neformalan razgovor između dvojice bezimenih ubica iz istorijske drame *Ričard III* (I čin, iv scena) predstavlja najočigledniji primer gde treba potražiti Šekspirovo viđenje sfere savesti, morala i etike, iz koje moguće podrivanje nepravednog sistema treba da započne. Takođe, ova scena je značajna i zbog toga što Šekspir pokazuje kako lako savest može da se zapostavi ili u potpunosti odbaci ukoliko se ponude prividno „isplativiji” surogati. Drugi ubica ne može bespogovorno da izvrši ubistvo koje od njega zahteva patrijarhalni autoritet, Ričard III, i iskreno priznaje da ima problem sa ono malo savesti, koliko je još u njemu preostalo. Urođeni instinkt za dobrotom (v. Frankl, 1986: 26) je upravo ono što ga sprečava da se monstruozno degradira u bespogovornog sistemskog poslušnika. S druge strane, Prvi ubica ističe da odavno nema sličan problem, jer je usredsređen na obilatu materijalnu

nadoknadu iz vojvodinog novčanika koja ga čeka po svakom uspešno završenom zadatku.

Četiri veka kasnije, 1960. godine, Harold Pinter transformiše ovu Šekspirovu scenu u poseban dramski komad *The Dumb Waiter* (*Bez pogovora*, u prevodu Dejana Mijača i adaptaciji Slobodana Ž. Jovanovića, iz 1999. godine). Gotovo nepostojeći dramski zaplet fokusiran je na dvojicu muškaraca u napuštenom podrumu, za koje se ispostavlja da su savremene verzije Klarensovih ubica iz *Ričarda III*. Ben i Gas, dvojica plaćenih ubica, čekajući novi zadatak, provode vreme u podrumu čitajući novine, zgražavajući se nad nasilnim pričama koje tamo nalaze, ironično jer su u potpunosti nesvesni sopstvene profesionalne vokacije zasnovane na brutalnim zločinima ubistva koje počinjavaju svakodnevno. Pinterov Gas je pandan Šekspirovom Drugom ubici. Za razliku od Bena, koji je pravo otelotvorenje idealnog sistemskog poslušnika, Gas postavlja problematična pitanja, izražava lične želje i htenja (npr. on se konstantno žali na sobicu u kojoj se nalaze, voleo bi da u njoj postoji neki prozor kako bi mogao da spozna kako izgleda svet napolju, i sl.), koja zapravo mogu da se tumače kao potencijalna opasnost, jer predstavljaju početnu tačku podrivanja vodeće ideologije. Kulminaciju drame predstavlja vest o novom zadatku i novoj žrtvi. Ispostavlja se da je nova meta Gas, upravo zbog činjenice da je podrivao dominantni sistem postavljajući neprimerena pitanja i gajeći sumnje u ispravnost neprikosnovenosti datih činjenica, što ga čini nepogodnim poslušnikom sistema. Drugim rečima, Gas, poput Šekspirovog Drugog ubice, nije zaboravio ono što je trebalo da zaboravi kako bi postao idealni sistemski poslušnik – ličnu sferu savesti, morala i etike – i zbog toga neizostavno mora biti uklonjen.

Za razliku od engleskih vladara makijavelista, vlastoljubive aristokratije i korumpiranih crkvenih velikodostojnika, u Šekspirovim istorijskim dramama nalazimo potencijalno subverzivne glasove plebejaca, koji se svojom zdravorazumskom logikom i svesti o važnosti iskonskih, ličnih vrednosti morala i savesti bore protiv zaborava koje dominantni sistem preporučuje i podržava. U ovu grupu likova spada, pored već pomenutih, kralja Henrija VI, kao jedinog aristokratskog, monarškog izuzetka među plebejskim subverzivnim glasovima, i bezimenih ubica iz *Ričarda III*, i običan vojnik Viljams iz *Henrija V*. Viljams se ne libi da razotkrije monarhovu političku retoriku o neophodnosti ratovanja radi tobože uzvišenih nacionalnih ciljeva kao pretvornu fasadu

koja skriva Henrijeve imperijalističke aspiracije. Njegov neustrašiv i iskren odgovor kralju Henriju V, kako će za te prividno uzvišene ciljeve ratovati i ginuti prosti vojnici, a ne sam monarh, može da se poveže i sa Falstafovim subverzivnim katehizisom o ratničkoj časti, koju ovaj dopadljiv raskalašnik nikako ne preporučuje, jer se neizostavno stiže vojničkom žrtvom na bojnopolju.

O tragičnim posledicama neprincipijelne makijavelističke proračunatosti patrijarhalnih autoriteta i nepraktikovanju nepisanih moralnih zakona u odnosu sa ljudima, od kojih se očekivala samo bespogovorna poslušnost u izvršavanju okrutnih naredbi vladajuće ideologije, upozoravali su, između ostalih, Rubinštajn (1975) i Bauman (1995).¹⁸³ Davanje prioriteta političkoj dužnosti nad unutrašnjim glasom savesti, legalizmu nad moralom, jeste osnovna karakteristika savremenog društva, smatraju prethodno pomenuti teoretičari. Šekspir je uočio ovaj destruktivni obrazac u patrijarhalnoj tradiciji zapadne kulture, te se u svojim istorijskim dramama bavio njegovim uzrocima i tragičnim posledicama, kao i mogućim rešenjima ovoga problema. Napokon, mišljenja smo da Šekspir nije bio pesimista, jer je smatrao da svaka individualna promena, čak i neznatno iskoračenje iz sistemski pogodnog obrasca ponašanja, predstavlja značajan subverzivni faktor.

U identičnom maniru, reditelj Andrej Tarkovski je jednom prilikom zapisao u svoj dnevnik sledeće:

Čovek se prosto iskvario. Ili, da budem precizniji, malo po malo, ljudi su se međusobno pokvarili. Kroz vekove, uključujući i sadašnji trenutak, svi oni koji su se bavili istraživanjem Duše, uklonjeni su...Veličina modernog Čoveka ogleda se u njegovom protestu. Hvala bogu što još uvek postoje oni koji...kažu „ne” uspešnima i bezbožnima...Ukoliko je čovečanstvo još uvek spremno na takva dela, nije sve izgubljeno. Možda još uvek imamo šansu. (Tarkovsky, preuzeto iz Bogoeva Sedlar, 2003: 361)¹⁸⁴

¹⁸³ Za diskusiju o Rubinštajnu i Baumanu vidi uvodno poglavlje, „Aktuelnost renesansnih tekovina”, str. 19-22.

¹⁸⁴ “Man simply turned bad. Or, more precisely, little by little, men have made each other bad. Throughout centuries, including now, all those who explored the Soul have been removed...The magnitude of modern Man lies in his protest. Thank God for...all those who say 'no' to the successful and the godless...If Mankind is still capable of such deeds, not everything is lost. We might still have a chance (Tarkovsky, quoted in Bogoeva Sedlar, 2003: 361).

Šekspirove istorijske drame, stoga, predstavljaju značajno renesansno nasleđe, koje upozorava da ličnu sferu etike, savesti i morala ne treba doživljavati kao iritirajuću prepreku na poslušničkom putu realizacije političkih ciljeva dominantne ideologije, koje je Harold Pinter u svom govoru prilikom dobijanja Nobelove nagrade za književnost (2005) nazvao „ogromnom tapiserijom laži” (Pinter, 2005: 1)¹⁸⁵, već prvenstveno kao metafizičku nužnost. Jedino će u tom slučaju, pravi ili istiniti čovek, o kome je govorio Tomas Mor (v. Suhodolski, 1972: 352), biti u situaciji „ne samo da trpi i podnosi, već da preovlađuje i dominira” (Faulkner, 1949: 1)¹⁸⁶ nad destruktivnom patrijarhalnom ideologijom.

¹⁸⁵ "vast tapestry of lies" (Pinter, 2005: 1)

¹⁸⁶ "not merely endure, but prevail" (Faulkner, 1949:1)

LITERATURA

PRIMARNA LITERATURA - KORPUS:

1. Šekspir Viljem, *Henri VI, Prvi deo*, prevod Saše Petrovića i Branimira Živojinovića, Beograd: Kultura, 1963
2. Šekspir Viljem, *Henri VI, Drugi deo*, prevod Saše Petrovića i Branimira Živojinovića, Beograd: Kultura, 1963
3. Šekspir Viljem, *Henri VI, Treći deo*, prevod Saše Petrovića i Branimira Živojinovića, Beograd: Kultura, 1963
4. Šekspir Viljem, *Ričard III*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
5. Šekspir Viljem, *Kralj Džon*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
6. Šekspir Viljem, *Ričard II*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
7. Šekspir Viljem, *Henri IV, Prvi deo*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
8. Šekspir Viljem, *Henri IV, Drugi deo*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963

9. Šekspir Viljem, *Henri V*, prevod Živojina Simića i Trifuna Đukića, Beograd: Kultura, 1963
10. Šekspir Viljem, *Henri VIII*, prevod Borivoje Nedić, Beograd: Kultura, 1963

PRIMARNA LITERATURA – OSTALO:

11. Marlo Kristofer, *Doktor Faust*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Orfej, 1959
12. Marlo Kristofer, *Tamerlan Veliki I i II*, prevod Branke Lalić i Ivana V. Lalića, Beograd: Srpska kniževna zadruza, 1995
13. Šekspir Viljem, *Bura*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
14. Šekspir Viljem, *Hamlet*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
15. Šekspir Viljem, *Kralj Lir*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
16. Šekspir Viljem, *Makbet*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
17. Šekspir Viljem, *Mletački trgovac*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963

18. Šekspir Viljem, *Nenagrađeni ljubavni trud*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
19. Šekspir Viljem, *Otelo*, prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963
20. Šekspir Viljem, *Zimska bajka*, prevod Borivoja Nedića i Velimira Živojinovića, Beograd: Prosveta, 1951

SEKUNDARNA LITERATURA:

21. Alexander Catherine, ed., *Shakespeare and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
22. Althusser Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London: Verso Press, 2001
23. Bacon Francis, *The Essays*, ed. John Pitcher, Harmondsworth: Penguin, 1985
24. Bahtin Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit, 1978
25. Barber C. L., *Shakespeare's Festive Art*, Princeton: Princeton University Press, 1972

26. Bauman Zygmunt, *Life in Fragments: Essays on Postmodern Reality*, Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1995
27. Bauman Zygmunt, "The Uniqueness and Normality of the Holocaust" in *The Holocaust: Theoretical Readings*, eds. Neil Levi, Michael Rothberg, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003
28. Bečanović Nikolić Zorica, *Šekspir iza ogledala*, Beograd: Geopoetika, 2007
29. Belasco Susan, Johnson Linck, eds. *The Bedford Anthology of World Literature*, New York, Boston: Bedford, St. Martin's, 2008
30. Bettelheim Bruno, *Freud and Man's Soul*, London: Penguin Books, 1989
31. Betelhajm Bruno, Frankl Viktor, *Ubijanje duše*, priredio Žarko Trebješanin, preveo David Albahari, Beograd: Zavod za udžbenike, 2003
32. Billington Michael, "On Henry VI" in *Guardian*, 16 December 2000
33. Bloom Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1998
34. Bogoeva Sedlar Ljiljana, *O promeni: kulturološki eseji 1992-2003*, Niš: Prosveta, 2003
35. Bogoeva Sedlar Ljiljana, "Charcoals or Diamonds? On Destruction of Moral and Emotional Intelligence (or Soul Murder) in Shakespeare's Plays" in *Facta Universitatis*, vol.3, n.1, Niš: University of Niš, 2004

36. Bond Edward, *Plays Two: Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*, London and New York: Methuen, 1978
37. Bond Edward, *Notes on Post-Modernism*, London: Methuen LTD, 1996
38. Bond Edward, *Freedom and Drama, Plays 8*, London: Methuen, 2006
39. Bradley A.C., ‘‘The Rejection of Falstaff’’ in *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, ed. G. K. Hunter, London: Macmillan Casebooks, 1970
40. Brigs Ejza, *Društvena istorija Engleske*, Novi Sad: Svetovi, 2001
41. Bristol Michael, *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York and London: Methuen, 1985
42. Brockbank J.Philip, ‘‘The Frame of Disorder: Henry VI’’ in *Early Shakespeare*, eds. John Russell Brown and Bernard Harris, London: Edward Arnold, 1961
43. Brustein Robert, *Reimagining American Theatre*, New York: Hill and Wang, 1991
44. Bullough Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vols. iii and iv, London: Routledge, 1962
45. Burgess Anthony, *Shakespeare*, London: Jonathan Cape, 1970
46. Campbell Joseph, *The Masks of God: Occidental Mythology*, London: Penguin Books, 1986

47. Campbell Joseph, *The Power of Myth*, New York: Doubleday, 1988
48. Campbell Lily B., *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino, Calif.: Huntington Library, 1947
49. Castiglione Baldassare, "The Courtier" in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, New York: Charles Scribner's Sons, 1953
50. Chamberlain F., ed., *The Sayings of Queen Elizabeth*, London: Clarendon Press, 1923
51. Clark Kenneth, *Civilization, A Personal View*, London: Penguin Books, 1982
52. Clegg Susan Cyndia, *Press Censorship in Elizabethan England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997
53. Conrad Joseph, *Heart of Darkness*, New York: Reada Classic, 2010
54. Cox John D., "Henry VIII and the Masque" in *EHL*, 1980
55. Ćuković-Kovačević Ivanka, *Istorija Engleske: kratak pregled*, Beograd: Naučna knjiga, 1995
56. Davies Tony, *Humanism*, London: Routledge, 1997
57. Dekart Rene, *Principi filozofije*, Beograd: Prosveta, 1978
58. De las Casas Bartolome, "Very Brief Account of the Destruction of the Indies" in *The Bedford Anthology of World Literature Vol. 3: The Early Modern*

- World*, eds. Paul Davies, Gary Harrison, David M. Johnson, Bedford, New York, Boston: St. Martin's, 2004
59. De Montaigne Michel Eyquem, "Of Coaches" in *The Bedford Anthology of World Literature Vol. 3: The Early Modern World*, eds. Paul Davies, Gary Harrison, David M. Johnson, Bedford, New York, Boston: St. Martin's, 2004
60. Dollimore Jonathan and Alan Sinfield, "History and Ideology in *Henry V*" in *Alternative Shakespeares*, London and New York: Routledge, 1985
61. Dollimore Jonathan and Alan Sinfield, *Alternative Shakespeares*, London and New York: Routledge, 1985
62. Dollimore Jonathan and Alan Sinfield, *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1994
63. Donne John, "An Epithalamion or Marriage Song on the Lady Elizabeth and Count Palatine being married on St. Valentine's Day", in *The Poems of John Donne*, ed. Herbert J.C. Grierson, Oxford: Oxford University Press, 1968
64. Dutton Richard, *Licensing, Censorship and Authorship in Early Modern England*, New York: Palgrave, 2000
65. Eagleton Terry, *William Shakespeare*, New York: Blackwell, 1986
66. Eliade Mircea, *History and the Myth of Eternal Return*, London: Arkana, Penguin Books, 1989
67. Eliot, T.S., "Metaphysical Poetry" in *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1921

68. Eliot, T.S., *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta, 1963
69. Faulkner William, *Banquet Speech*, Nobel Prize Lecture, The Swedish Academy, Stockholm, 1949, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html, retrieved in June 2013
70. Fernie Ewan, "Action! *Henry V*" in *Presentist Shakespeares*, eds. Hugh Grady and Terence Hawkes, London and New York: Routledge, 2007
71. Foakes R.A. ed., *King Henry VIII*, London: Arden Shakespeare, 1957
72. Frankl Victor, *The Doctor and the Soul*, New York: Random House Inc., 1986
73. Frankl Viktor, *Zašto se niste ubili: traženje smisla življenja*, Beograd: Žarko Albulj, 1994
74. Freud Sigmund, *On Creativity and the Unconscious*, New York: Harper and Row, 1965
75. Fromm Erich, *The Art of Loving.*, New York: Perennial Classics, 2000
76. From Erih, *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003
77. Foucault Michel, *Madness and civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, London: Routledge, 2001
78. Fuko Mišel, *Nadzirati i kažnjavati, nastanak zatvora*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997

79. Fraser Antonia, ed., *The Lives of the Kings and Queens of England*, London: Phoenix Illustrated, Orion Publishing Group, 1997
80. Frye Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1957
81. Frye Northrop, *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1973
82. Frye Northrop, *On Shakespeare*, ed. Robert Sullivan, New Haven: Yale University Press, 1986
83. Garber Marjorie, "Richard III and The Shape of History" in *Shakespeare's Histories*, ed. Emma Smith, Oxford: Blackwell, 2004
84. Goddard Harold, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1951
85. Gordić Petković Vladislava, „Kritička čitanja: slučaj *Hamleta* i *Orkanskih visova*” u *Na ženskom kontinentu*, Novi Sad: Dnevnik – Novine i časopisi, 2007
86. Gordić Petković Vladislava, „Etička parabola i ideološka apologija” u *Na ženskom kontinentu*, Novi Sad: Dnevnik – Novine i časopisi, 2007
87. Gordić Petković Vladislava, "Shakespeare's Rhetorical Deceptions: The Wor(l)d Order of *Hamlet* and *King Lear*" in *ELLSII 75 Proceedings, Volume III (English Language and Literature Studies: Interfaces and Integrations)*, Beograd: Filološki fakultet, 2007

88. Gordić Petković Vladislava, „Prevođenje tragedije i komedije u američki idiom: kulturna i marginalna samoidentifikacija u dramama Viliijama Šekspira i Tenesija Viliijamsa” u *Književna istorija*, XLI, br. 137-138, Beograd, 2009
89. Gordić Petković Vladislava, „Ženski glas u književnoj istoriji” u *Mistika i mehanika*, Beograd: Stubovi kulture, 2010
90. Gordić Petković Vladislava, „Prevođenje tragedija i komedije u američki idiom: Viliijam Šekspir i Tenesi Viliijams” u *Mistika i mehanika*, Beograd: Stubovi kulture, 2010
91. Gordić Petković Vladislava, „Telo i rod u Šekspirovom dramskom opusu” u *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, vol. 60, br.1, 2011
92. Gordić Petković Vladislava, „Komunikacija i jezička inflacija: motiv retoričke obmane u Šekspirovim tragedijama” u *Jezik, književnost, komunikacija: književna istraživanja*, zbornik radova, Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2012
93. Gottlieb Anthony, *Socrates*, London: Phoenix, 1997
94. Grady Hugh, Hawkes Terence, eds. *Presentist Shakespeares*, London and New York: Routledge, 2007
95. Grierson Herbert J. C., ed. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, Oxford: Clarendon Press, 1984
96. Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980

97. Greenblatt Stephen, "Invisible Bullets" in *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988
98. Greenblatt Stephen, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, London: Routledge, Chapman and Hall Inc., 1990
99. Greenblatt Stephen, *Shakespeare and the Uses of Power*, 2007, <http://www.radioopensource.org/shakespeare-and-power/>, retrieved in February 2013
100. Hamvas Bela, *Patam*, Beograd: Centar za geopoetiku, 1994
101. Hobs Tomas, *Levijatan*, Niš: Gradina, 1991
102. Holderness Graham, *Shakespeare's History*, Dublin: Gill and MacMillan, 1985
103. Holderness Graham, *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, London: Harvester, 1992
104. Horkheimer Max, "Reason Against Itself: Some Remarks on Enlightenment" in *What is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, ed. James Schmidt, Berkeley: University of California Press, 1996
105. Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer, 2008
106. Hughes Ted, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, London: Faber and Faber, 1992

107. Jenkins Harold, "The Structural Problem in Shakespeare's *Henry IV*" in *Shakespeare: King Henry IV, Parts 1 and 2*, ed. G. K. Hunter, London: Macmillan Casebooks, 1970
108. Johnson Paul, *A History of the Jews*, Guernsey, Channel Islands: The Guernsey Press, CO.LTD, 1987
109. Jones Emrys, *The Origins of Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1977
110. Jung Carl Gustav, *Man and His Symbols*, New York: Dell, 1964
111. Kant Immanuel, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" in *Werke in sechs Bänden* (6), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998
112. Kant Immanuel, *Critique of Practical Reason*, translated by Abbot T.K., London: Penguin Books, 2002
113. Kant Immanuel, *An Answer to the Question: What is Enlightenment?*, <http://www.English.upenn.edu/mgamer/Etexts/kant.html>, retrieved in April 2012
114. Kantorowicz Ernst H., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957
115. Kastan David Scott, *Shakespeare and the Shapes of Time*, Hanover: University Press of New England, 1982
116. Kermode Frank, *What is Shakespeare's Henry VIII About?*, Durham: Durham University Journal 9, 1948
117. Klaić Dragan, *Pozorište i drama srednjeg veka*, Novi Sad: Kulturna zajednica, 1988

118. Knight G. W., *The Olive and the Sword: A Study of England's Shakespeare*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1944
119. Knowles Richard, *Shakespeare's Arguments with History*, London: Palgrave, MacMillan, 2002
120. Kostić Veselin, *Stvaralaštvo Viljema Šekspira I i II*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1994
121. Kostić Milena, "Conflict between Individual and Social System of Values in Shakespeare's Henry VI" u *Jezik, književnost, vrednosti*, prir. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet Niš, 2012
122. Kostić Milena, „Sukob političkog i ličnog u Šekspirovom delu *Kralj Džon*” u *Filologija i univerzitet*, Niš: Filozofski fakultet Niš, 2012
123. Kostić Milena, *The Faustian Motif in the Tragedies of Christopher Marlowe*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013
124. Kot Jan, *Šekspir naš savremenik*, Sarajevo: Svijetlost, 1990
125. Leavis F.R., *Nor Shall my Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*, London: Chatto and Windus Ltd., 1972
126. Leggatt Alexander, *Shakespeare's Political Drama: the History Plays and the Roman Plays*, London, New York: Routledge, 2005
127. Lindenberger Herbert, *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1975

128. Lopičić Vesna, *British Studies Course Book*, Niš: Tibet, 2005
129. Machiavelli Niccolo, ‘‘The Prince’’ in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, New York: Charles Scribner’s Sons, 1953
130. Marcus Leah, ‘‘Elizabeth’’ in *Shakespeare’s Histories*, ed. Emma Smith, Oxford: Blackwell, 2004
131. McMillin Scott, MacLean Sally-Beth, *The Queen’s Men and their Plays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998
132. McKellen Ian, *William Shakespeare’s Richard III: A Screenplay*, London: Doubleday, 1996
133. Milošević Nikola, *Negativan junak*, Beograd: Vuk Karadžić, 1965
134. Montrose Louis, ‘Shakespeare, the Stage and the State’ in *SubStance* 80, (46-67), 1996
135. Moody A.D., *Shakespeare: The Merchant of Venice*, London: Edward Arnold, 1971
136. More Thomas, ‘‘Utopia’’ in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, New York: Charles Scribner’s Sons, 1953
137. Nepp Robert S., *Shakespeare – The Theater and the Book*, Princeton: Princeton University Press, 1989
138. North Thomas, *The Lives of the Noble Grecians and Romans, Compared Together by that Grave Philosopher Plutarke*, London: 1595

139. Pierce Robert, *Shakespeare's History Plays: the Family and the State*, Ohio: Ohio State University Press, 1971
140. Petrović Lena, *Quest Myth in Medieval English Literature*, Niš: University of Niš, 1999
141. Petrović Lena, "Whom Do You Serve With This?: Teaching the politics of Post-Modernism" in *Facta Universitatis*, Series Linguistics and Literature, vol.2, no.7, 2000, Nis: University of Niš
142. Petrović Lena, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX century Literary Theory*, Niš: Prosveta, 2004
143. Petrović Lena, "Plato's Legacy: A Revision" in *Facta Universitatis*, vol.7, No1. Niš: University of Niš, 2009
144. Petrović Lena, Kostić Milena, "From Lord of Misrule to Reformed Prince: Choice between Private Conscience and Public Duty in Shakespeare's Henry IV" u *Jezik, književnost, promene*, prir.: Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet Niš, 2010
145. Pinter Harold, *Art, Truth and Politics*, Nobel Prize Lecture, The Swedish Academy, Stockholm, 2005, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html, retrieved in June, 2013
146. Pocock J.G. A., *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1975
147. Pye Christopher, *The Regal Phantasm: Shakespeare and the Politics of Spectacle*, London, New York: Routledge, 1990

148. Rackin Phyllis, *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*, London and New York: Routledge, 1991
149. Rackin Phyllis, Howard Jean, *Engendering a Nation*, London and New York: Routledge, 1997
150. Ranke Leopold von, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, Leipzig: Reimer, 1824
151. Ransom John Crowe, "Poetry: A Note on Ontology" in *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, ed. Lena Petrović, Niš: Prosveta, 2004
152. Ribner Irving, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, London: Routledge, 2005
153. Rossiter A.R., *Angel with Horns: Fifteen Lectures on Shakespeare*, ed. Graham Storey, London: Longman, 1961
154. Rubenstein Richard, *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*, New York: Harper & Row, Publishers, 1975
155. Rudnytsky Peter, "Henry VIII and Deconstruction of History" in *Shakespeare and Politics*, ed. Catherine Alexander, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
156. Ruso Žan-Žak, *Društveni ugovor*, Prosveta: Beograd, 1949
157. Saccio Peter, *Shakespeare's English Kings*, 2nd edition, Oxford: Oxford University Press, 2000

158. Sherbo Arthur, ed., *The Works of Samuel Johnson, Vols 7-8: Johnson on Shakespeare*, New Haven and London: Yale University Press, 2005
159. Sidney Philip, *Selected Writings*, ed. Richard Dutton, Manchester: Carcanet, 1989
160. Sinfield Alan, "Tragedy, God and Writing: Hamlet, Faustus, Tamberlaine" in *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkeley, Los Angeles, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992
161. Sontag Susan, *Aesthetic of Silence: Susan Sontag Reader*, London: Penguin Books, 1982
162. Spivack Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958
163. Spremić Milica, *Politika, subverzija, moć: novoistorijska tumačenja velikih Šekspirovih tragedija*, Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011
164. Suhodolski Bogdan, *Moderna filozofija coveka*, Beograd: Nolit, 1972
165. Taylor Charles, *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton: Princeton University Press, 1994
166. Tanner Tony, *Prefaces to Shakespeare*, Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010
167. Tillyard E.M.V., *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth: Penguin, 1964

168. Todorov Cvetan, *Nesavršeni vrt*, Beograd: Geopoetika, 2003
169. Trevelyan G. M., *Illustrated English Social History, Volume One, Chaucer's England and the Early Tudors*, London: Longmans, Green and Co, 1944
170. Trevelyan G. M., *Illustrated English Social History, Volume Two, The Age of Shakespeare and The Stuart Period*, London: Longmans, Green and Co, 1950
171. Trilling Lionel, "Freud: Within and Beyond Culture" in *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, London: Penguin Books, 1967
172. Walch Gunter, "Henry V as Working-House of Ideology" in *Shakespeare and Politics*, ed. Catherine Alexander, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
173. White Hayden, *Metahistory*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973
174. Williams Bernard, *Shame and Necessity*, Berkeley: University of California Press, 1993
175. Wilson Dover, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge: Cambridge University Press, 1952
176. Wilson Richard, *Will Power: Essays on Shakesperean Authority*, New York: Harvester, Wheatsheaf, 1993
177. Yates Frances A., *Giordano Bruno and Hermetic Tradition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1964

178. Zinn Howard, *The Twentieth Century: A People's History*, New York: Harper Perennial, 1998
179. Zin Hauard, *Istorijski eseji o američkoj demokratiji*, Novi Sad: Svetovi, 2004
180. Žižek Slavoj. *Tolerance as an Ideological Category*. <http://criticalunquiry.uchicago.edu/issues/Zizek>. Pdf, retrieved April 2012