МИЛЕНА М. КОСТИЋ¹

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ДЕПАРТАМАН ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

ШЕКСПИРОВЕ ИСТОРИЈСКЕ ДРАМЕ: ГЛОРИФИКАЦИЈА ИЛИ СУБВЕРЗИЈА ВЛАДАЈУЋЕ ИДЕОЛОГИЈЕ?²

САЖЕТАК. Због давања приоритета властољубивим макијавелистичким амбицијама над унутрашњим гласом савести, код већине владара из Шекспирових историјских драма долазе до изражаја трагичне последице „дисоцијације сензибилитета” (Eliot, 1921, стр. 64,66). Будући да је уздицање политичких обавеза над личним хтењима процес који се лако уочава у савременим политичким дешавањима, нарочито у облику наметнутог избора између легализма и моралности, у раду су илустроване значајне идеје хуманистичких теоретичара XX века који су се бавили проблематиком ове подвојености (Канторович, Рубинштајн, Бауман, Елијаде, Хамваш). Њихови савремени увиди су током истраживања комбиновани са хуманистичком филозофском и етичком традицијом у делима Овидија, Фичина, Мирандоле, Бруна и Мора. Ренесансни гласноговорник ове хуманистичке традиције био је управо Шекспир, те смо кроз хронолошки преглед његових историјских драма разоткривали уметничку критику доминантне тјудорске идеологије и тежњу за њеним подривањем. Стога је мишљење новоисторичара, нарочито њиховог родоначелника, Стивена Гринблата, да друштвене институције у потпуности обликују, ограничавају и контролишу понашање појединаца, те сваки покушај подривања система осуђују на неуспех, у великој

¹ mkostic76@gmail.com

² Овај прилог представља одломак из неојављене докторске тезе ауторке, „Сукоб политичког и личног у Шекспировим историјским драмама”, одбрањене децембра 2013. године на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др. Владиславе Гордић Петковић.

Рад је примљен 30. јуна 2014, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 22. септембра 2014.

мери критиковано у раду. У раду се такође наводи да су важност „историјског чула” (Eliot, 1963, стр. 34), концепта који наглашава нераскидиву повезаност између прошлости и садашњости, зарад успостављања другачије, оплемењеније визије будућности, у Шекспировим историјским драмама након хуманиста друге половине XX века, препознали и презентисти на почетку XXI века, нарочито њихови представници Хју Грејди и Теренс Хокс (2007), који неуморно истичу, попут Јана Кота (1990), да је Шекспир наш савременик.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјска драма, глорификација, субверзија, тјудорско „златно доба”.

У студији *Миш о златном добу у ренесанси* (1969), Хари Левин се позива на Овидијев носталгичан начин приповедања из *Умешности љубави* (I в.), у коме долази до изражаја песничково отворено незадовољство због деградације концепта љубави у древном Риму, које описује кроз ироничну игру речи: „Ово је заиста златно доба, јер се и највеће животно достигнуће – љубав – плаћа” (Levin, 1969, стр. 24). Двосмисленост значења придева „златно” указује на разлику између оригиналне визије мита о златном добу и његове касније злоупотребе, нарочито током периода често глорификоване владавине династије Тјудор у елизабетинској Енглеској. За Овидија, златно доба је представљало време духовне једноставности и неометаног мира пасторалног начина живота, хармоничан природни идеал за којим је жудео Хенри VI, усамљеник међу амбициозним Шекспировим владарима макијавелистима из историјских драма, искрено незаинтересован за овоземаљску политичку моћ и материјално изобиље, а које је, парадоксално, почело да бива нарушено секуларним обожавањем злата у древном империјалистичком Риму.

Иако један од званичних песника древног Рима, Овидије се не може сврстати међу уметнике-послушнике којима је основни задатак представљала глорификација римског императора и његове ауторитарне владавине. О томе сведочи чињеница да га је први римски цар Гај Јулије Цезар Октавијан Август, лично осудио на изгнанство у градић на обали Црног мора (I в.), који је тада симболично важио за крај цивилизације. Будући да је Овидије директно критиковао доминантну патријархалну идеологију и користио сваки јавни наступ да истакне исконску идеју „кварења битка” (Hamvas, 1994, стр. 45) у древном Риму, при чему је љубав као *prima materia* постанка света, идеја која је касније ревидирана и нарочито дошла до изражаја у учењима ренесансних хуманиста

Мирандоле, Фичина, Бруна, у бруталној пракси колонизаторски настројене патријархалне римске империје била у потпуности запостављена и одбачена, Августови разлози Овидијевог изгнанства били су више него јасни и разумљиви.

Овидије је због свог критичког става и субверзивног деловања против доминантне римске идеологије представљао инспирацију Шекспиру. Стога је наглашавање патријархалних стремљења ка империјалним војним походима и материјалном изобиљу, као и удаљавање од првобитне Овидијеве концепције идеалног начина живота у хармонији са природним циклусима, од великог значаја за тумачење Шекспирових историјских драма, јер указује на корене трагичне „дисоцијације сензибилитета” (Eliot, 1921, стр. 64, 66) упечатљиве у осликавању унутрашње подвојености енглеских владара – надмоћи политичке над личном сфером, остваривањем макијавелистичких амбиција на штету морала, савести, душе.³

Из наведеног образложења намеће се закључак да се у директном поређењу Овидијевог концепта „златног доба” с његовом тјудорском истоименом верзијом може уочити сличност само у називу и ту свака сродност престаје. Тјудорско „златно доба”, дакле, умногоме подсећа на глорификацију прагматичне и практичне компоненте овог концепта у древном империјалистичком Риму, које је Шекспир критички осликавао кроз трагичне судбине енглеских владара, комбинацијом историјских увида и сопственог креативног импулса. Овидије и Шекспир су у својим делима наглашавали значај самоспознаје (*anagnorisis*), људске способности да контролишу и утичу на сопствене моралне изборе, која се испољава кроз осећања гриже савести, покајања, сажаљења, или пак кошмарних визија, стравичних сновиђења, наметнутог лудила, итд. Савремени психолошки увиди, чије су темеље поставиле револуционарне студије психоанализе Фројда (1965) и Јунга (1964), понудили су научно-непристрасни оквир разматрања трагичних последица непоштовања или омаловажавања унутрашњег гласа савести, по коме се истиче његов пресудни фактор у развоју неуротичних поремећаја личности. Фројд нас у свом схватању психоанализе, за коју тврди да је „у суштини лек љубављу” (Bettelheim, 1989, стр. 79)⁴, заправо и враћа Овидијевој идеји о виталном животном елементу који видно недостаје, како у императорском Риму из I века наше ере тако и у Шекспировој елизабетинској Енглеској, а потом и у модерном друштву данас.

Унутрашњи глас савести, или како га психијатар Виктор Франкл назива, урођени инстинкт за добротом (Frankl, 1986, стр. 26), главна је особеност Моровог правог или истинског човека (Suhodolski, 1972, стр. 352), која га нагони да покаже љубав према свом ближњем и да дела у складу са урођеним смислом за правду, правом које стичемо рођењем (Bond, 2006, стр. 218). Управо тај унутрашњи глас савести јесте оно што је Шекспир истицао у својим историјским драмама као неопходност ради пружања отпора једностраним и, надасве, деструктивним захтевима доминантне патријархалне идеологије у елизабетинском периоду, који су се огледали у некритичком прихватању и глорификацији устаљеног традиционалног државног уређења и друштвеног поретка. Стога је унутрашњи глас савести често био дубоко сакривен и вешто замаскиран званичном државном реториком монарха, јавном и политичком фасадом националног благостања,

³ Иако не говори директно о елизабетинском тјудорском „златном добу”, Џозеф Кембел истиче значај универзалног феномена, који назива митолошка дефамација, веома применљивог на разматрање две супростављене традиције ренесансе мисли о којима је својевремено говорила и Френсис Јејтс. Кембел говори о периоду преласка матријархата у патријархат и истиче идеју да митолошка дефамација има улогу да глорификује нови друштвени поредак, нове концепте развоја мисли и осећања. Тако, учача Кембел, готово сви патријархални митови као основу садрже причу о борби између нових и старих божанстава, при чему су, неминовно, нови патријархални богови приказани у искључиво афирмативном светлу, док су стари матријархални представљани као гнусна чудовишта. У Кембеловом тумачењу ове универзалне митолошке борбе налазимо сличност са двама супротстављеним ренесансним концепцијама човека: „Ова борба симболизује сукоб између два аспекта психе у критичном тренутку људске историје када су светле и рационалне аналитичке функције савладале фасцинантну таму дубљих слојева душе” (Campbell, 1986, стр. 81). У сличном маниру, Јејтсова истиче недостатке латинске хуманистичке мисли која је пре свега била усредсређена на дефинисање концепта човека у историјском и политичком контексту, при чему наглашава велики утицај идеје о слободној вољи појединца у ренесанси након периода средњовековног црквеног догматизма. Међутим, Јејтсова индиректно упозорава да се ренесансни концепт слободе у пракси показао као једностран, у смислу давања приоритета искључиво развоју интелекта, те се отворено залаже за грчку хуманистичку мисао која се заснивала на потрази за првобитним људским коренима (Yates, 1964, стр. 2), за космичким јединством (Eliade, 1989). У претходном Кембеловом цитату наглашава се пресудни тренутак нестанка значајних спона између природе и човека, те долази до истицања дисоцијације између рационалних и аналитичких функција човека, с једне, и дубљих слојева душе, с друге стране. Проблематизацијом трагичних последица потискивања „дубљих слојева душе” давио се Шекспир у својим историјским драмама.

док се, с друге стране, уочљиво откривао на примеру маргиналних ликова, обичних људи из народа, који су својим субверзивним деловањем, како би Трилинг рекао, доводили у питање, пружали отпор и, коначно, ревидирали доминантну друштвену идеологију (Trilling, 1967, стр. 101).

Међутим, представници новог историзма, у последње три деценије доминантног критичког правца у тумачењу Шекспирових историјских драма, односно, целокупне елизабетинске ренесансне књижевности, имали су доста замерки на приступ негован од стране представника хуманистичке и нове критике. Основна премиса у новоисторичарском виђењу уметности ренесансног периода заснивала се на утицају постструктуралистичког схватања историје, при чему су истицали идеју да ни историчари ни књижевни критичари не могу да сагледају историјске чињенице на објективан и непристрасан начин, јер разлика између књижевних и историјских текстова, по њиховом мишљењу, заправо не постоји. Штавише, књижевни текстови не представљају део неког ванвременског ентитета, већ имају своју историјску и културну специфичност; новоисторичари нарочито истичу специфичност драма као материјалних производа одређене културе, које зависе од разних материјалних компоненти како би се њихово сценско извођење уопште и реализовало.

Иако су се новоисторичари залагали за признавање вредности свих писаних текстова одређеног историјског периода како би избегли тзв. „елитизам” у књижевности, који су углавном при-

⁴ Чињеница да је Бруно Бетелхајм у својој студији о Фројду наглашавао важност поменуте дефиниције психоанализе није необична, нарочито уколико се узме у обзир да се заједно са Виктором Франклом посветио истраживањима које су двојица психијатара спроводили прво над собом, а онда и над осталим затвореницима у концентрационим нацистичким логорима током II светског рата. У књизи у којој су објављени њихови заједнички увиди, а коју је приредио Жарко Требјешанин, *Удијање душе* (2003), Франкл и Бетелхајм, ретки срећници који су преживели холокауст, долазе до следећих закључака: основни животни мотив је тражење смисла. Када се изгуби осећај да живот има смисла, након насилног одузимања права на осећања попут љубави, вере, наде, које човека чине слободним да замишља своју будућност, он тада губи слободу, без обзира што још увек поседује власт над телесном моториком. Због тога су ова двојица психијатара била посвећена лечењу својих пацијената не путем преписивања медикамената, већ поновним усађивањем вере у смисао и значај живота. Франкл је нарочито истицао чињеницу, попут Пелагија и Томаса Мора, да је божански принцип урођен свима нама и да представља основну покретачку снагу савести која функционише као инструмент животног смисла (Frankl, 1994).

писивали представницима нове критике, што је став који је с правом доста критикован, њихови осврти на поједине историјске извештаје и трактате били су од непроцењивог значаја у расветљавању нехумане империјалистичке праксе и софистицираних, али ипак, бруталних начина потчињавања Другог на почетку модерног доба. Ту нарочито треба истаћи Гринблатово надахнуто поређење Хериотсовог кратког историјског извештаја о новопронађеној земљи Вирџинији (тј. значајних увида о односу између привидно софистицираних европских колонизатора и тобоже нецивилизованих америчких домородаца) са комплексним односом између принца Хала и Фалстафа у Шекспировом *Првом и другом делу Хенрија IV*.

Управо поменута Гринблатова паралела открива и другу значајну идеју новоисторичара. Наиме, иако су новоисторичари често критиковали Тилијарда и његове следбенике, некад чак и самог аутора историјских драма, по питању легитимизације доминантног елизабетинског друштвеног поретка и државног уређења пројекцијом идеје монарха као бољшег намесника на земљи, њихов приступ тематици субверзије доминантне идеологије је у великој мери критикован у раду. Иако су били мишљења да је питање субверзије водеће идеологије прилично комплексно, у основи су сматрали да је „истинска и радикална” субверзивност заправо немогућа:

„Тако је субверзивност која је истинска и радикална – довољно узнемирујућа да буде осумњичена и одведе ка затвору и мучењу – у исто време садржана у моћи коју наизглед угрожава. Та субверзивност је чак производ те исте моћи и води ка остварењу њених циљева” (Greenblatt, 1988, стр. 30).

Осим концепта „жеље за игром” (Greenblatt, 1980, стр. 193, 201), која подразумева не само потпуно беспомоћно прихватање свих проблематичних вредносних модела доминантне културе, већ и идеју надмудривања системских представника у безобзирној игри моћи, новоисторичари заправо не нуде никакву другу субверзивну опцију.

Мишљења смо да је Шекспир и те како био свестан неопходности промене постојећег система вредности елизабетинске Енглеске, те је својим комплексним уметничким деловањем то константно доказивао. Притом, морамо поново напоменути да је Шекспира карактерисало изузетно развијено „историјско чуло” (Eliot, 1963, стр. 34), концепт којим је Т. С. Елиот образлагао основне особености правог уметника. По Елиоту, прави уметник

„мора да развије историјско чуло, смисао за историју, јер без разумевања историје, он неће знати шта му ваља писати” (Eliot, 1963, стр. 46, 47). Важност „историјског чула”, концепта који наглашава нераскидиву повезаност између прошлости и садашњости, зарад успостављања другачије, оплемењеније визије будућности су након хуманиста из друге половине XX века препознали и презентисти на почетку XXI века, нарочито њихови представници Хју Грејди и Теренс Хокс (2007), који неуморно истичу, попут Јана Кота (1990), да је Шекспир наш савременик.

Шекспир је, сходно претходно поменутој Елиотовој констатацији, у историјској матрици елизабетинске Енглеске успешно промишљао свој уметнички допринос у контексту традиције којој је припадао. Отуда не зачуђује чињеница да је упоредо са писањем *Ричарда III* писао и *Тиџа Андроника*, јер је у контексту енглеске и римске историје заправо увидео идентичан патријархални друштвени образац. Тит Андроник, покорни слуга римске империје, уважени војсковођа који је чак двадесет једног сина жртвовао римској империји, а једног лично убио због непослушности исказане према доминантним патријархалним ауторитетима, коначно увиђа да је целог свог живота страствено служио неправедну идеологију. Римски сенатори, који су га чак доживљавали као новог императора, ускраћују му милост у молби за синове и не удостојавају га ни обичним поздравом, већ пролазе поред њега без речи. Већ у следећој сцени, видимо Тита како своје, сада значајно малобројније следбенике дели на групе – једне шаље да претраже небо, друге шаље да претраже копно, а треће шаље да претраже море. Они траже правду, јер Тит коначно спознаје да је целог живота био покорни слуга неправедног и надасве, немилосрдног, патријархалног система.

Тај проблематични систем вредности је у потпуности отелотворен у макијавелисти Ричарду III, који, за разлику од римских императора у *Тиџу Андронику*, способним да вешто маскирају своју властољубивост и похлепу, отворено и арогантно говори о бескрупулозним плановима и окрутним злочинима којима прибеже како би задовољио своју неспутану амбицију да доминира. Без икаквих моралних обзира на путу до стицања енглеске круне, Ричард III спремно и беспоговорно уклања могуће претенденте на енглески трон, своју рођену браћу и њихове потомке, а притом публику и читаоце драме у неку руку чини савршеним саучесницима у злочину, јер са њима дели најдубље тајне своје мучене душе, властољубиве амбиције којом се руководи у животу.

Управо из овог разлога *Ричард III* представља кулминацију Шекспирове прве историјске тетралогije. Наравно да не треба поставити значај прве три историјске драме о судбини Хенрија VI, јер у њима Шекспир маестрално формулише тему сукоба између јавне и политичке сфере монарха с једне, и приватне и личне сфере обичног човека с друге стране. У трилогији *Хенри VI* нарочито долази до изражаја Канторовичева идеја о краљева два тела (Kantorowicz, 1957, стр. 7, 13): идеја да је јавно виђење монарха, као врховног суверена једне нације, дојжег намесника на земљи, неизбежно одвојено од његових личних жеља и приватних аспирација. Другим речима, приватни приоритети монарха беспоговорно се повезују са његовом јавном функцијом, тако да се врлине суверена неизоставно тумаче кроз идеју просперитета и благостања нације, и обратно, краљеве личне мане одају проблематичне аспекте његове владавине државом. Канторович притом наглашава тјудорску идеју монарха као потпуног оличења своје јавне функције, при чему доминира схватање да исказивање личних ставова и делање по унутрашњем гласу савести не приличи једном суверену, који у својим одлукама мора да се руководи политичким и државним интересима, чак и на штету својих најдубљих личних убеђења (Kantorowicz, 1957, стр. 21).

Међутим, фактор који компликује ову једнострану визију улоге монарха огледа се управо на примеру краља Хенрија VI: из перспективе јавне функције коју обавља, он је морални губитник, јер је у потпуности незаинтересован за макијавелистичке игре моћи како би своју моћ очувао, али је из личне перспективе човек, који у свом огољеном издању, без заштите своје краљевске титуле, покушава да повлачењем из државне сфере политичких манипулација оствари оно космичко јединство о коме је Елијаде говорио (Eliade, 1989), да на сопственом примеру успостави хармоничне везе између природних циклуса и живота обичног човека, идеалну пасторалну визију Аркадије. Из овог разлога, Хенри VI је из Шекспирове перспективе, као и перспективе хуманистичке критике, морални победник.

Морално посртање владара и њихових ривала у борби за остваривање својих властољубивих амбиција огледа се, после политичке неефикасне владавине Хенрија VI, у разноврсним илустрацијама трагичног пада драмског јунака који даје приоритет величању овоземаљске моћи над личном сфером морала, части и савести. Тако на пример, у трилогији *Хенри VI*, овај трагичан морални пад постаје уочљив на примеру краљице Маргарете,

која интернализује мушки принцип, те чини брутална злодела, несвојствена њеној женској природи, што Шекспир упорно наглашава, како би се одржала на власти. На крају драме видимо је као жртву доминантне патријархалне идеологије са којом се у потпуности поистоветила, те се иста окрутна злодела која чини, напоследку на њеном примеру понављају у интензивнијем и монструознијем издању. Слична ситуација трагичног пада уочава се и на примеру Ричарда III, који, иако се све време поноси својом рационалном прорачунатошћу, на крају драме ипак доживљава кошмарне визије у којима долази до изражаја грижа савести због невиних жртава против којих се огрешио на путу остварења својих макијавелистичких амбиција, те се у његовим последњим, несигурним и испрекиданим монологима упечатљиво разоткрива да бива кажњен управо од стране оних природних сила чије је постојање негирао целог свог живота.

У Шекспировој другој историјској тетралогiji подељеност између сувереновог приватног и јавног аспекта живота илуструје се проблематизацијом идеје погодних владара, бољјих намесника, чија је основна улога да обезбеде државни просперитет и национално благостање. Ова тема била је веома значајна из перспективе елизабетинског схватања неприкосновености владајућег права монарха, па се њоме Шекспир нарочито бави у драми *Ричард II*. Иако је Ричард II имао потпуно легитимно право на енглески трон, он се показао као каприциозан и самовољан владар, који је током своје владавине давао приоритет задовољавању личних, неумерених и обесних прохтева, те је нација била на губитку, из чега следи закључак да је Ричард II своје божанско право да влада заправо константно злоупотребљавао. Питање свргавања легитимног владара с власти је у елизабетинском периоду било веома проблематично, нарочито ако се узме у обзир чињеница да је краљица Елизабета I у опису владавине Ричарда II препознавала критику против сопствене владавине, а у побуни против неподобног суверена, субверзивну најаву могуће побуне против ње саме. Нарочито треба издвојити Шекспирове упечатљиве паралеле између просперитетне државе и уредно одржаваног врта. Ричард II, баштован-краљ који је своју башту-државу запустио, бива уклоњен с власти, јер није могао да претпостави да ће се неко усудити да узурпира право на власт које је, као бољји изасланик на земљи, по елизабетинском веровању, легитимно поседовао.

Иако се следећи краљ, Хенри IV, ограђује од сопственог злочина говорећи како ће се у наредним крсташким походима искупити за грех свргавања с власти и уклањања легитимног владара Ричарда II, већ у наредној Шекспировој историјској драми *Хенри IV*, суочавамо се са новим проблемом, који се манифестује кроз незаинтересованост будућег наследника престола, принца Хала, за управљање земљом и вођење државних послова. Иако субверзивни утицај принчевог окружења из крчме „Код главе дивљег вепра” у Истчипу, оличен у допадљивом раскалашнику Фалстафу, доминира првим делом *Хенрија IV*, млади, блудни син постепено почиње да се понаша у складу са својом титулом и јавном функцијом. Овде нарочито треба истаћи сцену када млади принц Хал први пут долази у контакт са очевом круном. Стари краљ Хенри IV је на умору, а само искуство држања симбола моћи и власти, круне, принца Хала у потпуности трансформише – од бунтовног младића који је доводио у питање владајући систем вредности, он сам постаје оличење доминантног патријархалног ауторитета. Од тог тренутка па надаље, како у остатку првог дела драме тако и у целом другом делу *Хенрија IV*, нема више младића који је уживао у раскалашном и влашћу неоптерећеном начину живота, безбрижном збијању шала и крчмарском глуматању. Одбацујући и потпуно игноришући Фалстафа, сурогата очеве фигуре који га је опскрбљивао љубављу, пажњом и бригом, принц Хал се идентификује са рационалном, искалкулисаном и макијавелистичком визијом доминантног система вредности свог биолошког оца, краља Хенрија IV.

У следећој историјској драми *Хенри V*, Шекспир осликава некадашњег бунтовника као краља ратника, који предводи своју нацију у империјалистичком ратном походу против суседне Француске. У наглашавању суровог патријархалног етоса, који се огледа у ауторовим проницљивим коментарима на лицемерну подвојеност између популарне јавне фигуре Хенрија V, краља, ратника и свеца, кога подржавају корумпирани црквени великодостојници и властољубива енглеска аристократија, и реалне слике окрутног колонизатора, који, у макијавелистичком маниру, не бира средства да би остварио свој империјалистички сан, притом не либећи се да на том путу жртвује невинне грађане Арфлера, или пак да лажно алудира на братску једнакост и равноправност с војницима неаристократског порекла, највише долази до изражаја сличност између Овидијевог римског и Шекспировог тјудорског „златног доба”. Монархова лична сфера је у

последњој драми друге тетралогije у потпуности ишчезла: нема ту више места за промишљања о савести, моралу или части.

Шекспир симболично завршава другу тетралогiju упозорењем на трагичне последице које ће уследити уколико се не увиди нужност првенствено личне трансформације појединца а потом и корумпираног система вредности доминантне идеологије. Уколико сагледамо ситуацију из историјске перспективе, уочавамо да су братоубилачки Ратови ружа уследили након привидне Шекспирове глорификације тјудорске владавине у *Хенрију V*, тако да је веома значајно што аутор своје виђење историје није засновао на хронолошком приступу – управо када се чини да је доминантна идеологија на врхунцу моћи, на крају друге тетралогije, почиње њен трагичан историјски суноврат, проблематизован у првој тетралогiji.

Историјске драме *Краљ Џон* и *Хенри VIII* повезује тема побуне ових енглеских владара против доминације званичне Римокатоличке цркве. Наиме, иако краљ Џон током своје владавине, почетком XIII века, није уживао популарност у народу због непримерених пореза које је наметао како би пунио државну касу и имао више средстава за утољавање својих материјалних прохтева, те је широка енглеска јавност била више наклоњена његовом брату Ричарду, херојском крсташу и безбрижном авантуристи, незаинтересованом за игре моћи и политичке махинације двора, он се у тјудорском периоду, три века касније, ипак сматрао претечом енглеске реформације, јер се први од енглеских краљева побунио против самовоље и ограничења која је званична Римокатоличка црква наметала. Касније је ова побуна осликана у *Хенрију VIII*, историјској драми која је, по мишљењу великог броја критичара, настала у Шекспировом коауторству са Џоном Флечером.

Међутим, иако су критичари попут Тилијарда и његових следбеника све Шекспирове историјске драме тумачили као јединствену органску целину, која се завршава коначном глорификацијом мита о тјудорском „златном добу” (Tilliard, 1964, стр. 50), оличеном у Хенрију V, краљу, ратнику и свецу истовремено, или пак у принцези Елизабети из *Хенрија VIII*, још увек одојчету у колевци, коме се намењује почаст завршног панегирика, у славу правичности њене будуће владавине и благостања нације које ће неизоставно уследити, Шекспир је ипак остао доследан критици доминантне елизабетинске идеологије и разоткривању лицемерја тјудорских владара, фасаде непобитности државних инте-

реса нације која је вешто скривала реалну праксу задовољавања сопствених егоистичних прохтева.

Наиме, сама чињеница да последња историјска драма *Хенри VIII* у потпуности одступа од Шекспировог устаљеног начина осликавања енглеских владара, потврђује претходну тврдњу. Тако у *Хенрију VIII* нема драмског конфликта. Целокупна драмска радња почива на глорификацији тјудорског „златног доба”, при чему се краљ Хенри VIII, без обзира на надасве каприциозно и самовољно поступање према својим краљицама и лојалним поданицима, међу којима су и највећи хуманисти елизабетинске Енглеске, Томас Мор и Томас Кромвел, отворено и директно не критикује, нити се пак алудира на бројне политичке махинације карактеристичне за његову владавину. Насупрот томе, Шекспиров Хенри VIII је оличење готово божанске безгрешности, док се проблематични сукоб са Римокатоличком црквом, лажне оптужбе за велеиздају и монтирана суђења приписују најближим краљевим сарадницима, те се грех монарха огледа само у безграничној лаковерности и невештом избору корумпираних поданика вођених материјалистичким импулсима. Шекспир је, попут тјудорске публице, дефинитивно био свестан ограничености оваквог приступа, те је, у случају *Хенрија VIII*, у својој критици доминантне идеологије обилно користио иронију и парадокс, зарад вештог истицања разлике између привида и реалности владавине једног тјудорског владара (што је драмски приступ који је претходно применио и у *Хенрију V*). Драмски ефекат који је овим приступом постигао је у најмању руку био упечатљив, имајући у виду спектакуларне сценске ефекте којима је прибегаво, а који су се често погрешно интерпретирали као аутора коначна глорификација тјудорског идеала владавине, што је самом Шекспиру вероватно и био примарни циљ.

Пошто је у описивању енглеских владара у историјским драмама Шекспир указао на трагичну подвојеност између личне и јавне сфере суверена, која је истовремено послужила и као илустрација деструктивног система вредности патријархалне културе, аутор се даље бавио питањем могућности субверзије водеће идеологије, која може да се проблематизује кроз критичку анализу женских и маргиналних драмских ликова. Осим доминантних женских ликова у трилогији *Хенри VI*, краљице Маргарете и Јованке Орлеанке, које на себе преузимају традиционално мушке улоге и боре се против патријархалног система усвајањем његових бруталних метода, женски ликови из *Ричарда III* и друге

историјске тетралогије, не искорачују из оквира традиционалних родних улога, те углавном својим трагичним судбинама изазивају сажаљење код публике и читаоца. Заједничка карактеристика свих женских ликова у Шекспировим историјским драмама је да, без обзира да ли отелотворују водећу идеологију (попут краљице Маргарете и Јованке Орлеанке из *Хенрија VI*) или конвенционални концепт женске потчињености (леди Ана из *Ричарда III*, Ана Болен и Катарина Арагонска из *Хенрија VIII*), коначно завршавају као жртве деструктивног патријархалног система. Шекспир је сматрао да потенцијална субверзија доминантног система мора да крене из личне сфере појединца, сфере етике, морала и савести, а будући да сви поменути женски ликови пате од исте „дисоцијације сензибилитета” (Eliot, 1921, стр. 64, 66) као и већ дискутовани енглески владари, друштвени преображај за који се аутор залагао није могао да потекне од њих.

Међутим, треба истаћи да је Шекспир ипак имао опцију којом је сугерисао да је подривање доминантне идеологије реална могућност. На први поглед неформалан разговор између двојице безимених убица из историјске драме *Ричард III* (I чин, IV сцена) представља најочигледнији пример где треба потражити Шекспирово виђење сфере савести, морала и етике, из које могуће подривање неправедног система треба да започне. Такође, ова сцена је значајна и због тога што Шекспир показује како лако савест може да се запостави или у потпуности одбаци уколико се понуде привидно исплативији сурогати. Други убица не може беспоговорно да изврши убиство које од њега захтева патријархални ауторитет, Ричард III, и искрено признаје да има проблем са оно мало савести, колико је још у њему преостало. Урођени инстинкт за добротом (Frankl, 1986, стр. 26) је управо оно што га спречава да се монструозно деградира у беспоговорног системског послушника. С друге стране, Први убица истиче да одавно нема сличан проблем, јер је усредсређен на обилату материјалну надокнаду из војводиног новчаника која га чека по сваком успешно завршеном задатку.

Четири века касније, 1960. године, Харолд Пинтер трансформише ову Шекспирову сцену у посебан драмски комад *The Dumb Waiter* (Без њојовора, у преводу Дејана Мијача и адаптацији Слободана Ж. Јовановића, из 1999. године). Готово непостојећи драмски заплет фокусиран је на двојици мушкараца у напуштеном подруму, за које се испоставља да су савремене верзије Кларенсових убица из *Ричарда III*. Бен и Гас, двојица плаћених убица, че-

кајући нови задатак, проводе време у подруму читајући новине, згражавајући се над насилним причама које тамо налазе, иронично јер су у потпуности несвесни сопствене професионалне вокације засноване на бруталним злочинима убиства које почињавају свакодневно. Пинтеров Гас је пандан Шекспировом Другом убици. За разлику од Бена, који је право отелотворење идеалног системског послушника, Гас поставља проблематична питања, изражава личне жеље и хтења (нпр. он се константно жали на собицу у којој се налазе, волео би да у њој постоји неки прозор како би могао да спозна како изгледа свет напољу, и сл.), која заправо могу да се тумаче као потенцијална опасност, јер представљају почетну тачку подривања водеће идеологије. Кулминацију драме представља вест о новом задатку и новој жртви. Испоставља се да је нова мета Гас, управо због чињенице да је подривао доминантни систем постављајући непримерена питања и гајећи сумње у исправност неприкосновено датих чињеница, што га чини непогодним послушником система. Другим речима, Гас, попут Шекспировог Другог убице, није заборавио оно што је требало да заборави како би постао идеални системски послушник – личну сферу савести, морала и етике – и због тога неизоставно мора бити уклоњен.

За разлику од енглеских владара макијавелиста, властољубиве аристократије и корумпираних црквених великодостојника, у Шекспировим историјским драмама налазимо потенцијално субверзивне гласове плебејаца, који се својом здраворазумском логиком и свести о важности исконских, личних вредности морала и савести боре против заборава које доминантни систем препоручује и подржава. У ову групу ликова спада, поред већ поменутих, краља Хенрија VI, као јединог аристократског, монаршког изузетка међу плебејским субверзивним гласовима, и безимених убица из *Ричарда III*, и обичан војник Виљамс из *Хенрија V*. Виљамс се не либи да разоткрије монархову политичку реторику о неопходности ратовања ради тобоже узвишених националних циљева као претворну фасаду која скрива Хенријеве империјалистичке аспирације. Његов неустрашив и искрен одговор краљу Хенрију V, како ће за те привидно узвишене циљеве ратовати и гинути прости војници, а не сам монарх, може да се повеже и са Фалстафовим субверзивним катехизисом о ратничкој части, коју овај допадљив раскалашник никако не препоручује, јер се неизоставно стиче војничком жртвом на бојном пољу.

О трагичним последицама непринципијелне макијавелистичке прорачунатости патријархалних ауторитета и непрактиковању неписаних моралних закона у односу са људима, од којих се очекивала само беспоговорна послушност у извршавању окрутних наредби владајуће идеологије, упозоравали су, између осталих, Рубинштајн (1975) и Бауман (1995). Давање приоритета политичкој дужности над унутрашњим гласом савести, легализму над моралом, јесте основна карактеристика савременог друштва, сматрају претходно поменути теоретичари. Шекспир је уочио овај деструктивни образац у патријархалној традицији западне културе, те се у својим историјским драмама давао његовим узроцима и трагичним последицама, као и могућим решењима овога проблема. Напокон, мишљења смо да Шекспир није био песимиста, јер је сматрао да свака индивидуална промена, чак и незнатно искорачење из системски погодног обрасца понашања, представља значајан субверзивни фактор.

У идентичном маниру, редитељ Андреј Тарковски је једном приликом записао у свој дневник следеће:

„Човек се просто искварио. Или, да будем прецизнији, мало по мало, људи су се међусобно покварили. Кроз векове, укључујући и садашњи тренутак, сви они који су се бавили истраживањем Душе, уклоњени су. Величина модерног Човека огледа се у његовом протесту. Хвала богу што још увек постоје они који кажу „не” успешнима и безбожнима. Уколико је човечанство још увек спремно на таква дела, није све изгубљено. Можда још увек имамо шансу” (Tarkovsky, преузето из Bogoeva Sedlar 2003, стр. 361).

Шекспирове историјске драме, стога, представљају значајно ренесансно наслеђе, које упозорава да личну сферу етике, савести и морала не треба доживљавати као иритирајућу препреку на послушничком путу реализације политичких циљева доминантне идеологије, које је Харолд Пинтер у свом говору приликом добијања Нобелове награде за књижевност (2005) назвао „огромном таписеријом лажи” (Pinter, 2005, стр. 1), већ их треба доживљавати првенствено као метафизичку нужност. Једино ће у том случају, прави или истинити човек, о коме је говорио Томас Мор (Suhodolski, 1972, стр. 352), бити у ситуацији „не само да трпи и подноси, већ да преовлађује и доминира” (Faulkner, 1949, стр.1) над деструктивном патријархалном идеологијом.

- ЛИТЕРАТУРА Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments: Essays on Postmodern Reality*. Oxford, UK: Blackwell Publishers.
- Bettelheim, B. (1989). *Freud and Man's Soul*. London: Penguin Books.
- Betelhajm B. i Frankl V. (2003). Ž. Trebješanin (Ur.). *Ubijanje duše*. Beograd: Zavod za udžbenike. Preveo D. Albahari.
- Bogoeva Sedlar, Lj. (2003). *O promeni: kulturološki eseji 1992–2003*. Niš: Prosveta.
- Bond, E. (2006). *Freedom and Drama, Plays 8*. London: Methuen.
- Campbell, J. (1986). *The Masks of God: Occidental Mythology*. London: Penguin Books.
- Eliade, M. (1989). *History and the Myth of Eternal Return*. London: Arkana, Penguin Books.
- Eliot, T.S. (1921). Metaphysical Poetry. U *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Eliot, T.S. (1963). *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
- Faulkner, W. (1949). *Banquet Speech*. Preuzeto sa http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html.
- Frankl, V. (1986). *The Doctor and the Soul*. New York: Random House Inc.
- Frankl, V. (1994). *Zašto se niste ubili: traženje smisla življenja*. Beograd: Žarko Albulj.
- Freud, S. (1965). *On Creativity and the Unconscious*. New York: Harper and Row.
- Grady, H., Hawkes, T. (2007). *Presentist Shakespeares*. London and New York: Routledge.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenblatt, S. (1988). Invisible Bullets. U *Shakespearean Negotiations*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Hamvas, B. (1994). *Patam*. Beograd: Centar za geopoetiku.
- Jung, C.G. (1964). *Man and His Symbols*. New York: Dell.
- Kantorowicz, E. H. (1957). *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.
- Kot, J. (1990). *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svijetlost.
- Levin, H. (1969). *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: OUP.
- Pinter, H. (2005). *Art, Truth and Politics*. Preuzeto sa http://www.nobel-prize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html.

Rubenstein, R. (1975). *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*. New York: Harper & Row Publishers.

Suhodolski, B. (1972). *Moderna filozofija čoveka*. Beograd: Nolit.

Tillyard, E.M.V. (1964). *Shakespeare's History Plays*. Harmondsworth: Penguin.

Trilling, L. (1967). Freud: Within and Beyond Culture. U *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*. London: Penguin Books.

Yates, F. A. (1964). *Giordano Bruno and Hermetic Tradition*, Chicago: The University of Chicago Press.

MILENA M. KOSTIĆ
UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY

SUMMARY

SHAKESPEARE'S HISTORY PLAYS: GLORIFICATION OR SUBVERSION
OF THE DOMINANT IDEOLOGY?

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 (Kantorowicz, Rubenstein, Bauman, Eliade, Hamvas) are problematized in the paper. Their contemporary insights have been combined with the humanist philosophical and ethic tradition in the works of Ovid, Ficino, Mirandola, Bruno, More. The Renaissance spokesperson of this humanist tradition was Shakespeare; through the chronological survey of his history plays, the paper 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. 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 (2007), who tirelessly claim, like Jan Kott before them (1990), that Shakespeare is our contemporary.

KEY WORDS: history play, glorification, subversion, Tudor's "Golden Age".