

Ian Johnston

Srednjovjekovna kršćanska tradicija tragedije¹

Predavanje o Shakespeareovoj transformaciji srednjovjekovne tragedije i uvod u *Rikarda III.*

Srednjovjekovno kršćanstvo teško je pomiriti s tradicionalnim klasičnim viđenjem tragedije jednostavno zato što za kršćanina život pojedinca ne završava smrću, a shvaćanje da život pojedinca ima vrijednost odvojeno od zajedničkog poimanja života kršćanske zajednice ima smisla samo kao oblik grijeha. Za kršćane smrt je prijelaz kojim ulazimo u zajednički život poslije smrti. A taj budući život određuje način na koji smo proživjeli svoj život u zajednici. Očito je da svaki smisao vječne nagrade i kazne od vjernika zahtijeva pristajanje uz pravila zajednice, što mu priskrbuje veću nagradu. Ako budem trpio strašne patnje u ime te vjere, barem me čeka vrijedna nagrada – i patnja nije kraj priče.

Tragedija u tradicionalnom klasičnom smislu zahtijeva čvrst pojam smrti kao svršetka. Koliko god junakov život bio značajan, taj je život sad gotov, osim možda u sjećanju njegova ili njezina naroda. Nema nikakve pretpostavke o životu nakon smrti koji bi na bilo koji način bio nagrada ili kazna. Dakle, jadikovanje nad junakovim tijelom u završnim prizorima tragedije nikad nije odraz onoga što ga čeka. Suprotno tome, ono je lirski evokacija onoga što je njegov život (koji je sada gotov) značio, što je onima koji ostaju otkrio o tajni postojanja. U nekom smislu, dok se komičan zaključak usmjerava prema boljem životu u zajednici, tragičan zaključak osvrće se na junački život koji je upravo završio i ostavlja publici da razmišlja o njegovu značenju.

Kršćanski naglasak na zagrobnom životu u zajednici, poput židovskog naglaska na vrhunske važnosti opstanka zajednice u njezinu povijesnom napredovanju prema obećanoj zemlji, znači da u grčkom smislu riječi ne postoje

tragični biblijski junaci. Nijedna religijska vizija života nema vremena za pojedinca koji se izolira od svih naslijeđenih kulturalnih značenja i odlučuje se suočiti sa životom bez obzira na cijenu toga. U Bibliji nema tragičnih likova jer nijedan od važnijih junačkih likova ne želi održavati svoj pojedinačni osjećaj za ono što je ispravno u suočavanju s onim što život nudi. Najbliži takvoj vrsti lika je Job, ali i on na kraju popusti i pokori se volji Gospodnjoj (tj. čini kompromis radi svoje vjere i opstanka). On neće, poput Edipa ili Ahileja, odbiti kompromis sa svojim strastvenim integritetom čak ni suočen sa smrću i sigurnom propašću. Ipak, potencijalno tragičan stav koji Job održava većim dijelom svoje priče potiče neka vrlo uznemirujuća pitanja (koja se na brzinu izvedenim svršetkom pokušava zane-mariti).

Činjenica da puna tragična vizija možda nije sukladna s pravovjernih kršćanstvom mogla bi nam pomoći da objasnimo zašto u mnogima od svojih najvećih tragedija Shakespeare odlazi u doba jasno kršćanske kulture; na primjer, povijesne drame *Macbeth* i *Kralj Lear* događaju se u predkršćanskim kulturama (premda u njima ima mnogo kršćanskih referencija), a rimske tragedije (*Tit Andronik*, *Julije Cezar*, *Antonije* i *Kleopatra*, *Koriolan*) događaju se u pogansko doba.

Nije riječ o tome da kršćanski ili židovski junaci nisu kadri za veliku patnju i junačka djela. Zapravo, u životu mnogih mučenika kršćanstvo slavi njihovo naslijeđe, isto kao što židovska tradicija slavi one koji su se junački borili za Palestinu. No oni su umrli u službi vjere, u očekivanju onoga što ih čeka u zagrobnom životu ili u budućnosti njihove zajednice. Oni su, kao što naznačuje riječ mučenik

(*martyr*, što znači „svjedok“), pristalice grupnog vjerovanja, a ne tragično izolirani pojedinci koji odgovaraju samo sebi. Stoga njihov život i smrt potvrđuju vrijednost postojećeg vjerovanja zajednice. Suprotno tome, junak grčke tragedije u svom individualnom pokušaju suočenja s tajnom svijeta u nekom smislu dovodi u pitanje sva takva vjerovanja zajednice.

Dakle, ono što se u srednjem vijeku nazivalo tragedijom bilo je znatno drukčije. U biti, tragična priča usmjeravala se na moralni uzor velike ličnosti koja doživljava strašan kraj. Katkad su patnje velikog čovjeka bile povezane s eksplicitnim moralom kršćanstva i tada je forma postala studija božanske kazne za prkošenje pravovjernoj doktrini. Tipično, tragični junak bio je slavni poganin koji je loše završio (na primjer, Julije Cezar). S tim poimanjem povezano je shvaćanje da su uspon i pad velike povijesne ličnosti pomogli otkriti prevrtljivost sudbine, prolaznost zemaljske slave. Dakle, pad velike ličnosti ne mora biti eksplicitno moralizirana kazna za grijeh; mogao bi jednostavno biti još jedan primjer ispraznosti ovozemaljske ambicije, još jedan dokaz da je sudbina doista poput kola koje ljude podiže, a potom ih zbaci.

Najslavnija definicija tog viđenja tragedije (koje se naziva drama *de casibus*, od „*de casibus virorum illustrorum*“, što znači „o propasti velikih ljudi“) pojavljuje se u Chaucerovim *Canterburyjskim pričama*, na početku *Redovničke priče*:

Tragedijom ispričat ću vam jاده
Svih onih što s visoka takav pad
Doživješe da nije bilo nade
Da propast im zaustavi se tad.
Napusti li Fortuna nas ma kad,
Nitko je neće spriječiti u toj stvari.
Nek ne vjeruje sreći star na mlad;
Tomu neka uče primjeri nas stari.

Redovnik potom kazuje u znatno skraćene priče o nizu slavni osoba nakon čijeg je veličanstvenog uspona na vlast uslijedio katastrofalan pad: Lucifer, Adam, Samson, Herkul, Nabukodonozor, Baltazar, Zenobija; Petar, kralj Španjolske; Petar, kralj Cipra; Barnaba; Hugelino, grof od Pise; Neron, Oloferno, Antioh, Aleksandar, Julije Cezar; i Krez, kralj Lidije. U kazališnoj tradiciji koju je Shakespeare

naslijedio postojali su komadi o propasti većine tih likova. Drugim riječima, priče o tim povijesnim likovima napisane su da bi ilustrirale unaprijed zadanu moralnu shemu stvari (ili kaznu za grijeh ili vječno promjenjivu prirodu sreće, ili oboje). Drama se obično svrstava u jasnu dvodijelnu strukturu: prvu polovicu ispunjava sve ono što lik čini da bi stekao moć ili svladao neprijatelje, a u drugoj polovici pratimo postupno rastakanje te moći, sve do patnje i smrti glavnoga lika kao jasne kazne za sve grijeha iz prvoga dijela, ili do posljedica promjenjive sudbine, ili i jednoga i drugoga. Drama može završiti izričitim moralnim komentarom koji usmjerava publiku da iz priče izvede prikladnu pouku.

To je u nekom smislu narativna formula koja se gotovo mehanički može primijeniti kao potvrda važnoga dijela kršćanskog viđenja života, ili kao viđenje povijesti kao Božje providnosti, shvaćanje da zlo u svijetu postoji, ali da s vremenom Bog kazni grešnike (zapravo, On dopušta grešnicima da postoje i neko vrijeme napreduju kako bi mogao božanskom kaznom dokazati svoje moći) ili općenito prolaznost ovozemaljske slave. Drame utemeljene na toj moralnoj formuli stoga su glavno sredstvo kojim se ljudima objašnjava postojanje zla u svijetu i navodi ih se da se pomire s njime i potiče ih se na poniznost.

Pišući svoj prvi povijesni ciklus, Shakespeare posve jasno prihvaća to viđenje povijesti pod utjecajem Božje providnosti kao okvir (a drugo je pitanje podupire li ga, kao što ćemo vidjeti). Drame o Henriku VI. sadrže niz priča o usponu i padu raznih likova uključenih u Ratove dviju ruža. U svim njihovim karijerama postoji razdoblje u kojemu stječu moć, nakon čega slijedi pad (obično veoma brz), koji prati moralna refleksija o djelovanju Božje providnosti ili o prevrtljivosti sudbine.

Jasno je (kao što ćemo vidjeti) da je takvo shvaćanje osnova plana *Rikarda III.*, posljednje drame u tom nizu. Mnogi elementi u drami povezuju nasilje koje Rikard čini s ranijim događajima, pa se njegovo ubijanje drugih vidi kao ispunjavanje plana Božje providnosti. Jer, mnogi od onih koje je ubio i sami su ranije u priči počinili zlodjela. A kraljica Margareta (koja se u inscenacijama drame često izostavlja) kao da prije svega postoji samo radi dugačkih poetičnih podsjetnika na djelovanje providnosti kao moralne sile u katkad zbudujućem nizu uspjeha i katastrofa.

Kazališni prikazi zla: Častohlepnik

Već sam spomenuo da se i u kršćanskom viđenju tragedije, bilo u poetskoj naraciji poput Redovnikove priče ili u dramskim prezentacijama, književna forma poima kao način da se potkrijepe kršćanska doktrina o postojanju zla u shemi povijesti kao Božje providnosti ili da se svakoga podsjeti na prevrtljivost sudbine. Ta tradicija postojala je mnogo prije Shakespeareova doba, ali u godinama neposredno prije prvih drama njegova suvremenika Christophera Marlowea dobila je novu kazališnu snagu.

Marlowe je preuzeo tu tradiciju formulacične tragedije kao kršćanskog moraliteta i u velikoj mjeri osnažio protagonista, središnji lik moraliteta. Marloweovi glavni likovi nisu tek tipični negativci koje motivira grijeh (premda mogu biti i to) niti formulacične invokacije slavni likova iz prošlosti: oni su prepuni osobne energije, prožeti neumornim duhom koji probija kroz ustajalu konvencionalnost svijeta oko njih. Tako u potpunosti oslobađaju svoju jaku političku ili intelektualnu strast i stradavaju zato što postavljaju previsok cilj. Ta nova vrsta tragičnog junaka naziva se Častohlepnik. Njegov najbolji primjer je Marloweov Dr. Faustus.

Marlowe nije odlučno prekinuo s tradicionalnim viđenjem tragedije (napokon, Faustusa na kraju drame razni vragovi odvlače u pakao), ali ulažući toliko mnogo poetske energije i žara u svoje glavne likove on počinje remetiti ravnotežu, zbog čega motivacija, karakter i energija glavnog herojskog lika postaju dojmiviji i zanimljiviji od moralne pouke koja se izriče na kraju drame. Zapravo, privlačnost nekih aspekata tog središnjeg lika može do neke mjere ironijski osvjetliti osnovnu moralnu strukturu koja osuđuje taj lik na neuspješan kraj. Marlowe zapravo ne uspijeva vješto upotrijebiti taj nov naglasak kako bi istražio prodornije viđenje tragedije, ali njegove drame (koje su bile itekako popularne) zasigurno su pripremile publiku za ono što će pokušati bolji pjesnik, njegov mladi suvremenik.

Kazališni prikazi zla: Grijeh

Postoji i druga kazališna tradicija, koju moramo dotaknuti u svakoj raspravi o Shakespeareovu naslijeđu, a ona je poznata pod nazivom *moralitet*. Kao što ime naznačuje, moralitet je bio alegorijski kazališni prikaz kršćanskog nauka. U svojoj najjednostavnijoj (i najpoznatijoj) formi,

on prikazuje glavni lik po imenu Svatković koji u iskušenja stavljaju razni likovi, s imenima poput Požuda, Pohlepa, Škrtost i tako dalje. Uz Svatkovića su dva anđela, Dobri Anđeo i Zli Anđeo (Vrag); prvi ga nagovara da se drži svoga kršćanskog morala, a potonji ga nuka da popusti iskušenjima koja dolaze. Dakako, nastaje sukob zbog Svatkovićeve borbe da se odupre iskušenju (ta slika dobrih i zlih anđela jasna je u *Sonetu 147*).

Svrha takve drame jasna je: ona ilustrira, često na kazališno zabavan način, središnju moralnu borbu kršćanske duše da ostane vjerna nauku Crkve (prizor Svatkovića koji je popustio iskušenju i vragovi ga na kraju drame odvlače u pakao dovoljno je jasno izražavao pouku). Moralitet je bio glavni oblik narodnog obrazovanja u vremenu kad su ljudi većinom bili nepismeni; veoma popularnu vrstu javne umjetnosti stavljao je u službu pravovjerne doktrine.

Nema gotovo nikakve dvojbe da je najpopularniji i najutjecajniji lik u moralitetu bio lik Vraga (ili Grijeha, pod kojim se imenom taj lik češće spominjao). Njegova zadaća u drami bila je da učini stvari zanimljivim u kazališnom smislu, i stoga je on često lik prožet energijom i duhovitošću, izvor svakojakih zločestih prijedloga i raznih trikova kojima želi navesti Svatkovića da podlegne iskušenju. Nadalje, lik Grijeha uspostavljao je blizak odnos s publikom (čini se da je katkad i ulazio među posjetitelje), upoznao ih sa svojim nakanama, vrijeđao ih, zbijao šale na njihov račun, pozivao ih da posjete njegovu jazbinu, i općenito privlačio njihovu pozornost tijekom cijele predstave. Čini se da je tipičan lik Grijeha bio debeli klaun opremljen drvenim bodežom ili mačem (što se može naslutiti iz Falstaffovih opisa samoga sebe kao Grijeha). On u dramu unosi dozu komike, često upriličavajući tuču između sebe i svoje svite (koju čine razni grijesi). No njegova glavna privlačnost sastoji se u tome da je on pokretač akcije i, kako kaže Bernard Spivak, njegov trud „stvara akciju u drami kao igru ili zabavu za posjetitelja” (191).

Poraz Grijeha na kraju moraliteta (u slučajevima kad bi tako završio) očito je bio vrhunac predstave, jer bi trpeći bol i ruganje bio prezren, odvučen natrag u pakao ili batinama oteran s pozornice. Još i danas svjedočimo popularnosti tog lika u narodu u današnjoj modi takozvanog profesionalnog hrvanja, u kojem najveći dio akcije izvode razni „zli” likovi koji cijelo vrijeme komuniciraju s publikom

i čije „cirkusiranje” dodaje predstavi najveći dio njezine teatralnosti. Zapravo, čini se da teatralno izvođenje i odnos koji se uspostavlja između publike i takvih likova čini važan dio privlačnosti tog profesionalnog sporta/zabave. Uzgred bismo mogli spomenuti da je prisutnost lika Vraga u narodnoj imaginaciji kršćanstva zapravo neočekivana. Napokon, kršćanstvo je monoteistička religija u kojoj se tvrdi da je sve stvorio Bog, koji je svemoćan i dobar. Tako za kršćane nastaje velik filozofski problem: kako objasniti postojanje zla u svijetu? Kako možemo pomiriti postojanje zla s Božjom dobrotom? Teško je objasniti Vraga, glavni agens zla, jer njegovo postojanje možemo protumačiti samo tako da ga je stvorio Bog. To se čini problematičnim, jer bismo možda željeli znati zašto bi Bog, koji je savršeno dobar, mogao biti izvor zla.

Međutim, Vrag je bitan u narodnom kršćanstvu jer njegova prisutnost (neslužbeno) pretvara kršćanstvo u manjejsku religiju, u kojoj postoje dvije sile u sukobu. Imajući taj sukob na umu, možemo lako razumjeti postojanje zla kao djelo Vraga, ne zamarajući se složenim teološkim pitanjima o izvoru zla. Postojanje vraga omogućava religijsku dramu jer sad imamo pri ruci spreman izvor zla. Stoga su se oni koji su željeli obrazovati nepismene uvijek u velikoj mjeri oslanjali na vraga. Zapravo, neki povjesničari tvrde da su pojam vraga izmislili i razvili kršćani kako bi kršćanstvo postalo privlačnije narodu.

Lik Vraga/Grijeha kao reprezentacije zla nije sličan Častohlepniku jer Vrag nije čovjek. Dakle, ne poziva nas se, kao gledatelj, da nagađamo što ga je moglo motivirati na zloglasna djela. To je važno, kao što ćemo vidjeti u *Rikardu III*, gdje moramo odlučiti koliko doista trebamo analizirati Rikardov lik. Prikazati zao lik u drami alegorijski, kao Vraga (ili kao tri vještice u *Macbethu*) znači simbolizirati zlo kao silu u svijetu, ali ne locirati ga u pojedinačnom psihološkom sklopu nekog zlog lika. Nitko tko čita *Macbetha* ne zabrinjava se u vezi s tim što vještice osjećaju niti što ih motivira da čini to što čine, niti kakvo im je bilo djetinjstvo. One su vještice: ta činjenica objašnjava njihovu funkciju i djelovanje.

Kazališni prikazi zla: Machiavel

No najvažniji prikaz zla u društvu Shakespeareovih drama lik je kojeg se nazivalo Machiavel, i u svakom razmatranju

Shakespeareovih djela mora se posvetiti dovoljno vremena tom liku u svim njegovim manifestacijama. Štoviše, kod Shakespearea ne postoji dojmiviji karakterni tip od Machiavela. Shakespeare mu se uvijek vraća, tako često i na tako različite načine da bi se gotovo moglo reći da je cijelo njegovo djelo istraživanje onoga što taj lik predstavlja, a (možda) i reakcija na njega.

Ime Machiavel izvedeno je iz Machiavellija, jednog od prvih modernih autora na području političke i moralne teorije. Živio je u Italiji gotovo stotinu godina prije Shakespearea (od 1469. do 1527) i bio je najslavniji (ili najzloglasniji) po knjizi *Vladar*, kratkom djelu s političkim savjetima modernom vladaru. Ovdje ne možemo potanko izložiti Machiavellijevu političku filozofiju, a za to nema ni potrebe, jer Shakespeare vjerojatno nije raspolagao spoznajama iz prve ruke o Machiavellijevim djelima. Machiaveli na kojeg se on oslanjao i reagirao na njega bio je popularno shvaćanje Machiavellija, nužno pojednostavljena i preuveličana varijanta onoga što je Machiaveli pisao, ali sadržavala je i važan dio istine o njegovoj političkoj filozofiji.

Machiavellijeva slava ili zloglasnost počivala je (a i danas počiva) na tome što je ustvrdio da je prvi preduvjet djelotvorne političke vladavine to da vladar mora zaboraviti na tradicionalna shvaćanja vrline i morala. Bitno je obilježje vladara djelotvorne upotreba moći kako bi zajamčio vlastiti opstanak. *Vladar* je pun savjeta o tome kako bi se vladar trebao vješto služiti svim sredstvima koja su mu dostupna kako bi pojačao svoju moć koliko je to moguće, i umanjio moć svojih protivnika. Machiaveli je važan zastupnik popularne maksime „cilj opravdava sredstva”, a cilj koji on ima na umu politički je opstanak vladara. Ako u tom cilju treba lagati, varati, dovoditi u zabludu ili ubijati, to je dio onoga što vladar mora činiti, bez moralnih skrupula. Machiaveli tvrdi da je za to potreban složen sklop praktičnih sposobnosti (koje naziva *virtu*), a među njima je mogao biti i privid vrline (jer je to korisna krinka koja se može nositi u javnosti). No nije potrebno nikakvo strogo pridržavanje starmodnih shvaćanja milosrđa, poštenja, suosjećanja i drugih sastavnih dijelova tradicionalne kršćanske kreposti. Odatle i stara izreka: kod Machiavellija nema vrline u *virtu*.

Lik Machiavela u engleskom kazalištu, koji potječe još od prije Shakespearea (čak i Marlowe ima Machiavellija kao

lik u jednoj svojoj drami) stoga je prije svega osoba koja stavlja vlastiti opstanak i moć iznad svakog tradicionalnog moralnog suzdržavanja. On je osoba koja vjeruje da je afirmacija svojih pojedinačnih žudnji važnija od pridržavanja tradicionalnih načina ophođenja s ljudima, i spreman je učiniti što god je potrebno da bi ostvario svoje osobne žudnje. On je, dakle, sebični individualist bez tradicionalnih skrupula o odgovornosti prema zajednici i moralu. Machiavel je stoga po svojoj prirodi uglavnom izvor društvenog nereda.

Ostvarujući svoje planove, Machiavel obično pokazuje mnoge vještine o kojima govori Machiavelli. On je, prije svega, doista dobar glumac, savršen licemjer koji može svoj izgled i govor prilagoditi svakoj situaciji. Izvršno manipulira ljudima (posebno onima koji njegovu glumu shvate kao istinu). Raspolaze doista impresivnom praktičnom inteligencijom, sposoban je procijeniti ljude i situacije tako da iz toga izvuče korist, i iskorištava ljudsku lakovjernost, glupost, strah, ambicioznost i neznanje, uvijek u svoju korist. U mnogim slučajevima nema jasan plan djelovanja, potiče neslogu (ili iskorištava burna vremena) i tada improvizira i snalazi se, služeći se raznolikim djelotvornim vještinama da bi postigao da bude po njegovom.

Lik se Machiavela od lika Grijeha i Častohlepnika izdvaja ljudskim obilježjima svoje psihologije. Lik Machiavela u mnogo je većoj mjeri naturalistički portret zla nego što je to Grijeha, i općenito je mnogo pametniji, istančaniji i uvjerljiviji lik od Častohlepnika (premda ih katkad nije lako razlikovati jer se Častohlepnik može poslužiti i makijavelističkom taktikom da bi ostvario što želi). S likom Machiavela kazališna prezentacija zla poprima itekako ljudsku osobnost i karakter te zlo postaje ishod ne iznimno strastvenih junaka ni vrazjih likova nego i predobro poznatih činova muškaraca i žena iz našeg susjedstva.

Mnogi Shakespeareovi junaci i zlikovci očito su makijavelistički likovi – i u tragedijama i u komedijama i u povijesnim dramama: Bolingbroke, Rikard III, Macbeth, Don John, Jago, Klaudije, Regan i Goneril, Edmund i drugi. Svi ti likovi manifestiraju preokupiranost vlastitom korišću i beskrupulozno postižu što žele. Raspolazu u mnogim makijavelističkim vještinama, posebno sposobnošću da odglume svaku ulogu i posluže se svakim jezikom za koji misle da ga situacija zahtijeva. Oni su često tako komple-

ksna utjelovljenja zla zato što su svi, u manjoj ili većoj mjeri, prepoznatljivo normalni: takve ljude srećemo u svijetu oko sebe. Njihov uspjeh u mnogim slučajevima ovisi o propasti drugih ljudi, koji ih smatraju običnima. U nekim slučajevima, Shakespeare ih prikazuje na neki način (barem na početku) posve pristojnima i zabavnima (npr. Jago, Edmund).

No Shakespeareova obrada lika Machiavela dojmiva je po tome što Shakespeare nije sentimentalni tradicionalist koji prezire nemoral modernog individualizma (kao što su bili mnogi Machiavellijevi kritičari). Naime, on je bolno svjestan da su u modernoj državi neke makijavelističke osobine bitne za političku djelotvornost i mirnu zajednicu. Više se ne može reći da su tradicionalne vrline dovoljne da održe vladara na vlasti. Stoga Shakespeare u svom djelu istražuje i nužne osobine koje lik Machiavela unosi u političku vlast. Štoviše, to je jedna od velikih tema drugog povijesnog ciklusa (kao što ćemo vidjeti u prvom djelu *Henrika IV*): kad kraljević Hal uči kako da postane kralj, mora naučiti služiti se mnogim osobinama koje povezuje s Machiavelom. Fascinantno pitanje koje Shakespeare istražuje u tom povijesnom ciklusu, osobito u posljednjoj drami, složeno je pitanje što prihvaćanje makijavelističke taktike čini humanosti i osobnosti Machiavela. Naravno, u drugim dramama makijavelističko unošenje nereda u određeni ljudski lik smatra se mnogo neposrednijim zlom (npr. Jago, Edmund).

Preliminarne napomene o *Rikardu III* i *Macbethu*

Mnoge od navedenih napomena postat će mnogo jasnije kad pobliže pogledamo *Rikarda III* i *Macbetha*. Prvo ću iznijeti neke opaske o tome zašto prvo razmatramo upravo te dvije drame.

Najočitiji razlog zašto te dvije drame idu zajedno jest to što su strukturno gotovo jednake. Time želim reći da se obje fokusiraju na središnjeg junaka koji odlučuje prisvojiti krunu. Približno prva polovica drame odnosi se na razne stupnjeve junakova uspješnog pokušaja da svlada sve što stoji između njega i njegova cilja. Druga polovica drame prikazuje postupno raspadanje tog postignuća, oduzimanje svega što se junak tako trsio steći. Objе drame završavaju junakovom smrću u bitci, od ruke vojnog

protivnika koji se povezuje s obnovom kreposti u zemlji. Takva struktura radnje, kao što sam ustvrdio, veoma je tradicionalna i bila bi u cjelini poznata Shakespeareovoj publici. No stavlajući te dvije drame na stol radi diskusije, ne bih htio da pobliže pogledamo njihovu sličnost nego iznimne razlike. *Rikard III*. očito je djelo početnika. Velik njegov dio je zamoran, konvencionalan, u kazališnom smislu prilično dosadan. Ali ima snažnog junaka, jednog od najjačih i najpopularnijih od svih Shakespeareovih likova. No čak i Rikardova prezentacija vrlo je promjenjiva. Suprotno tome, *Macbeth* je jedno najvećih Shakespeareovih remek-djela i mnogi ga drže najboljom od svih drama. Ona ne pati ni od jednog problema koji nalazimo u *Rikardu III*, i s pravom je slavna kao jedno od najdijeljenijih, najprodornijih i poetski najbogatijih istraživanja zla koja su ikad napisana.

Postavimo li te dvije drame jednu pokraj druge već na početku svog proučavanja Shakespearea, nadam se da ćemo lakše naučiti nešto o zavidljivućem razvoju njegove umjetnosti od ranih, početničkih godina do pune tragedijske zrelosti. Te dvije drame razdvaja samo trinaest godina, ali transformacija je forme izuzetna (kao i zavidljivući razvoj Shakespeareova slobodnog stih). Čitajući *Rikarda III*. jasno nam se da smo još u svijetu srednjovjekovnog moraliteta (uz neke važne iznimke): čitajući *Macbetha* svjesni smo da smo svako jednostavno formulacijsko oblikovanje moralnih načela ostavili daleko iza sebe.

„Juvenilnost“ *Rikarda III*.

Jedna od najčešćih primjedaba o *Rikardu III*. glasi da tu dramu obilježavaju neki vrlo konvencionalni likovi i stihotvorstvo, ali i bljeskovi čiste genijalnosti, trenuci kad stječemo uvid u punu snagu Shakespeareove umjetnosti koja će tek izbiti. Kako je rekao Goddard, drama je prožeta „juvenilnošću i genijalnošću“ (str. 35). U svojoj raspravi o toj drami htio bih se pozabaviti prije svega juvenilnošću, i to ukratko, kako bismo se mogli usredotočiti na komponentu genijalnosti u njegovu veličanstvenom djelu.

Jasno je da se Shakespeare u oblikovanju i izvedbi te drame dobrim dijelom oslanjao na neke prilično ustajale konvencije. Djelo je očito zamišljeno po uzoru na tipičnu formu *de casibus*, kao posljednji uspon i pad u nizu prvog

povijesnog ciklusa. Rikard je zao i umorstvima probija svoj put prema kruni, a tada njegova moć postupno slabi sve do njegove smrti u bitci. Tu uobičajenu formu prate svakojake moralne refleksije raznih likova, kao što su Margaret, Buckingham i Hastings; posljedica toga je da se u djelovanju ostvaruje moralni cilj. U tom smislu Rikard je i agens Božje providnosti (jer kažnjava mnoge zlikovce, poput Clarencea i Hastingsa) i grešnik kojega Bog opravdano kažnjava. Sve se to iznosi više ili manje u skladu s formulom.

Čitatelj vidi da je taj aspekt drame dobrim dijelom relativno konvencionalan. Mnogi likovi u drami prilično su stereotipni i često ih se ne može ni razlikovati (npr. Stanley, Hastings, Buckingham, Nadbiskup, Elizabeta, Margareta). Često govore predugo, i ne baš nadahnutim stihom. Dramu zaključuje Henry Tudor, koji je tek nešto više od uobičajeno pobožnog agensa Božje pravde. Kad bismo razmišljali kako postaviti to djelo na pozornicu, poželjeli bismo obilato kratiti tekst jer je njegov velik dio banalan i nenađnut, tek mehanički prijenos formule (znakovito je da se Margaretu i Vojvotkinju od Yorka, Rikardovu majku, često izostavlja iz drame, ili ih se oštro skraćuje). Neki kritičari iznijeli su tvrdnju da je Shakespeare mnogo prije svršetka izgubio zanimanje za prvotni plan i svrhu djela. Mislim da je to posve jasno.

Rikard III: Portret Rikarda

No drama posjeduje jedan izniman lik, protagonista Rikarda, jednu od najpopularnijih Shakespeareovih kreacija kroz stoljeća, njegov prvi uistinu pamtljiv lik i jednu od najvećih uloga u povijesti engleskog kazališta. Jasno je da je nešto u njegovoj osobnosti potaknulo Shakespeareovu maštu jer taj lik raspolaze veličanstvenom imaginativnom energijom, poetskom snagom i kazališnim kvalitetama. U iskušenju smo ustvrditi da je tim likom Shakespeare počeo oslobađati punu snagu svoje kreativnosti.

Zašto je to tako? Na to nije moguće odgovoriti. Pretpostavljam da bi to moglo imati veze s legendom da je Rikard bio izobličen (šepavi grbavac s osušenom rukom) i na zlu glasu kao krvožedni ubojica. Dakle, njegova zloća povezuje se s nekim konkretnim ljudskim obilježjima ili sa shvaćanjem da je on vrag u ljudskom obliku (ili i s jednim

i s drugim). Koji god bio razlog, čim se Rikard pojavio u komadima o Henriku VI, na pozornicu je donio osobnu prisutnost po kojoj ga pamtimo i izdvajamo iz povijesne parade ostalih mutivoda i njihovih protivnika.

Rikard je očito amalgam raznih tradicija i u drami vidimo da ti elementi njegova različita nisu u savršenu skladu. Jedan od prvih izazova s kojim se suočava svatko tko je nakanio postaviti tu dramu na pozornicu jest odrediti koja osobina njegove kazališne ličnosti treba prevladati, i daka, u različitim postavama ističe se različite aspekte.

Na primjer, Rikard je očito dijelom Grijev, utjelovljenje čistoga zla. On u ulogu unosi mnoge kazališno djelotvorne elemente te vrste, prije svega okrutnost, hipnotički utjecaj na publiku i uočljiv, jedak smisao za humor. Od samog početka uspostavlja prisnost s publikom, poziva nas da vidimo kako postiže uspjeh među toliko lakovjernih plemića, zbija šale o svojim djelima i nakanama i slavi s nama kad ostvari cilj. Čak nam odaye da je tradicionalni poročni lik: „Ko nekad Grijev i Krivda izričem / U jednoj riječi miso dvostruku“ (3.1.82-83).² Činjenica da je Rikard, osobito u prvoj polovici drame, vrlo duhovit, jedan je od najzanimljivijih i najprivlačnijih aspekata uloge. Rikardov gubitak smisla za humor možda je razlog zašto njegova propast ne izaziva jednaku pozornost kao njegov uspon.

Richard također dolazi izravno iz tradicije Machiavela. U monologu pred kraj treće drame o Henriku VI. (dijelovi kojeg se često dodaju uvodnom monologu u *Rikardu III*) on određuje sebe kao Machiavela, i njegova su djela prikaz uobičajene taktike Machiavela na djelu. On je izvrstan glumac, sposoban je lagati kako prilike zahtijevaju, ne susteže se kad treba ubiti člana obitelji ili malu djecu, i vješto manipulira ljudima. Što je najvažnije (kao što ćemo vidjeti), ima nepogrešivo osjetilo za slabosti drugih ljudi, koje neprekidno iskorištava. Nema nikakav jasan plan za osvajanje krunice. Njegovo spletkarenje u biti je nadahnuta improvizacija. Znakovito je da, kada više nema nikoga koga bi varao ili manipulirao njime, ne zna što bi radio. Popularnost te drame dobrim dijelom počiva na tome kako u prvoj polovici taj Grijev –Machiavel provodi svoj plan. Tekst i zaplet prožeti su energijom i imaginativnim žarom koji su po mom sudu razlog našeg zanimanja za to djelo. Zbog toga je druga polovica manje uspješna. Kad se Rikardova moć počne urušavati, a mi budemo izloženi

moralnom djelovanju u ime Boga kako bi se porazilo Rikarda, dolazi do zamjetna gubitka dramske snage i našeg zanimanja. O tome ću uskoro reći nešto više.

No u Rikardovu liku krije se i treći element, naime aspekt izobličena i zlobna otpadnika. To je nova psihološka dimenzija koja čini taj lik jasno ljudskim, a ne alegorijskom figurom zla ili tipičnim Machiavelom. Pozvani smo na uvodni monolog kako bismo vidjeli Rikardovo zlo kao manifestaciju njegove fizičke i mentalne sakatosti, osobito u njegovoj nesposobnosti za ljubav. Na samome početku kazuje nam da je rat završio i on sad nema što raditi jer ga se ljubav odrekla još u majčinoj utrobi i tjelesni oblik sprečava ga da uopće i pomisli na ljubav. Govori nam da odlučnost da bude zao ima korijene u njegovu osjećaju neprikladnosti.

Taj treći element u dobroj mjeri usložnjava stvari svakome tko želi složiti koherentnu interpretaciju Rikardova lika (kao i glumcu ili redatelju koji ga želi oživjeti na pozornici). Ta složenost može se sažeti u jedno pitanje, i odgovor na njega oblikovat će prikaz lika. Je li Rikardova izobličena simbol njegove zloće ili njezin uzrok? Drugim riječima, trebamo li Rikarda shvatiti kao alegorijski prikaz vraga (i ne brinuti se previše o psihološkim složenostima njegova karaktera jer je njegov deformitet jednostavno naznaka vraga) ili bismo pak trebali Rikardovu zloću vidjeti kao ljudsku reakciju na psihološke patnje zbog toga što se tako strašno razlikuje od svih drugih?

Odgovor na to pitanje važan je jer će odrediti ton drame i razinu suosjećanja publike s Rikardom. Ako je on doista vrag u ljudskom liku, onda se možemo prema njemu i ponašati kao takvom, udobno sjesti i uživati u spektaklu čistoga zla koje nas poziva da uživamo u majstorskoj izvedbi manipulacije hrpom ljudi koji su mnogo manje praktično i politički inteligentni od njega. Uz takvo razumijevanje glavnoga lika doista možemo istaknuti najuočljivije obilježje drame – jetki humor.

S druge strane, ako želimo istaknuti psihološke muke glavnoga lika, vjerojatno ćemo taj humor morati ublažiti. On će verbalno i dalje biti prisutan, ali uvijek će ga ometati naš dojam da imamo posla s osobom koja pati, čije spletkarenje nije strastven i duhovit izraz krajnje zle osobe nego samo kompenzacija za fizičku i psihološku nedostatnost. To bi moglo učiniti njegov lik složenijim, ali cijena

toga bit će vrlo visoka jer ćemo žrtvovati kvalitetu koja je više od svega drugoga održavala popularnost te drame kroz stoljeća, dojam duhovitosti u zloći koji publika dijeli s Rikardom.

Jesu li ta dva gledišta međusobno nepomirljiva? Pa, za konačnu presudu u toj stvari potreban je doista hrabar tumač, jer bi doista mogao postojati način da se spoji te naizgled nepomirljive pristupe drami. Ipak, u praksi se čini da je nužno birati između tih dviju mogućnosti. Imamo dva konkretna primjera. U jednoj od najslavnijih predstava *Rikarda III*. Laurence Olivier odlučio se za strast (u kazališnoj postavi krajem 1940-ih, koja je definirala tu ulogu za cijelu generaciju kazališne publike). Nakon nekoliko godina snimio je film prema toj predstavi. Film ima mnoge mane (kao film), ali na nezaboravan način uspostavlja kazališnu snagu Rikarda kao lika Grijeva i doista iznosi na svjetlo dana crni humor u drami. To je i spomenik jednoj od najvećih interpretacija šekspirovske uloge u povijesti engleskog kazališta.

Nedavno (1995) Ian McKellen ponovno je postavio Rikarda na ekran, u znatno drukčijoj interpretaciji. Tu je Rikard zlovoljan, izopačen i ogorčen vojni diktator čija su djela mnogo bliže povezana s njegovom općenitom nedostatnošću. Iz tog portreta nestao je mračni humor u Olivierovoj interpretaciji. Ova interpretacija možda mnogo duguje utjecaju nekih istočnoeuropskih kritičara (posebice Jana Kotta) koji u toj drami vide političku viziju sličnu policijskim državama u fašističkim i poslijeratnim komunističkim zemljama. No odluka da se Rikarda prikaže na taj način ima jasnu posljednicu: i drama i lik gube zanimljivost. Čini se da Rikard na pozornici funkcionira mnogo bolje kao tradicionalni lik Grijeva nego kao prepoznatljivo ljudsko zlo, prouzročeno tjelesnom i psihološkom izobličenošću. Jednostavno rečeno, interpretacija koja teži iznijeti Rikardov smisao za humor (ako je to uopće prava riječ) bolje privlači našu pozornost. Naravno, moramo napomenuti da bi to mogao biti nedostatak samoga filma, a ne mana svojstvena takvoj interpretaciji. No moglo bi biti, kao što je spomenuo Jan Kott, da samo publika koja je i sama živjela u strahu od tajne policije i njezina kucanja na vrata u zoru može adekvatno reagirati na sav užas drugoga Rikarda.

Ne kažem da tu nema psihološke dimenzije. Jasno je da je ona prisutna. Shakespeare je priziva u uvodnom mono-

logu, kao i dalje u tekstu; kad svjedočimo Rikardovim noćnim morama, očito je da bismo ga trebali vidjeti kako pati od grižnje savjesti, a ta osobina nikako ne pristaje vragu. Nije nimalo uvjerljivo da bi se Rikard kojeg pratimo u prvom dijelu zabrinjavao zbog toga što ga nitko ne voli, a ni zato što ga muče teški snovi. Vidimo što Shakespeare tu pokušava, ali dojam o Rikardu kojeg muči krivnja teško se uklapa u ono što smo o tom liku već doznali. Tvrdim da se ta Rikardova ljudska dimenzija sukobljava s njegovom snagom kao vraga pod krinkom te da je od dvije osobine njegova lika potonja djelotvornija u kazališnom smislu.

To je kao da se Shakespeare, pišući taj lik na tradicionalan način, počinje sve više zanimati ne samo za kazališni prikaz zla nego i za zamršenije pitanje izvora zla u ljudskoj osobnosti. No nije spreman smjesta se pozabaviti time. Stoga nemamo koherentan i dramatski uvjerljiv uvid u Rikardov lik (premda su ga neki kritičari pokušali pronaći). Njegova kazališna snaga potječe od onoga što on predstavlja i kako djeluje, a ne od toga što on jest ili zašto se tako ponaša.

Drukčije rečeno, ako Rikarda vidimo kao utjelovljenje zla u toj drami, pritom imamo dvije suparničke koncepcije zla: prva je tradicionalna, zlo kao utjelovljeni vrag, a druga je nešto novo, zlo kao manifestacija istinski ljudskih osobina. Savez između njih je problematičan jer autor još nije spreman razviti svoje razumijevanje zla izvan njegovih tradicionalnih, alegorijskih prikaza.

Tu bi nam mogla biti korisna usporedba s *Macbethom*. Kao što sam već spomenuo, *Macbeth* je u mnogo aspekata strukturalno jednaka drama kao *Rikard III*, ali kasnija drama ima posve drukčiji naglasak. U njoj nema alegorijske snage na djelu u prikazu glavnoga lika i nema bravuroznog humora u načinu na koji Macbeth stječe moć. Njegovo mjesto zauzima psihološka kompleksnost karaktera; u njoj se zlo koje Macbeth čini i njegove posljedice povezuju s pojedinačnim osobinama ljudske osobnosti. Zlodjela u toj drami u potpunosti su rezultat pojedinih osjećaja prepoznatljivo ljudskog lika, i Macbeth, za razliku od Rikarda, jedan je od najuvjerljivijih psiholoških portreta u povijesti kazališta. Zbog toga je druga polovica *Macbetha* (u kojoj mu se svijet raspada) zastrašujuće uvjerljiva, jer nam se njegov pad, kao i uspon, uvijek prikazuje prije svega u okviru njegovih psiholoških reakcija na događaje.

Stoga bih ustvrdio da je pišući *Rikarda III.* Shakespeare počeo osjećati imaginativnu uzbuđenost potaknutu kompleksnošću zla u ljudskom liku, ali još nije bio spreman pozabaviti se njome. Tako je zapravo završio djelo u skladu sa svojim prvotnim planom, vjerojatno pritom gubeći zanimanje za njega, jer mnogi kasniji prizori u drami nemaju mnogo stvaralačke strasti u svojoj osnovi, osobito udvaranje Elizabeti (4,4) i portret Richmonda (koji se doima gotovo mehaničkim). Shakespeare je nakon toga čekao trinaest godina prije nego što se nanovo prihvatio te priče. Taj put njegove su zrele stvaralačke moći bile spremne obraditi ono na što je njegova imaginacija tako neprikladno reagirala prije svih tih godina.

U zaključku te tvrdnje bilo bi dobro prisjetiti se da autori pišu na temelju dvaju važnih izvora: svojih svjesnih nakana i svoje iracionalne imaginacije. U *Rikardu III.* vidimo na djelu i jedno i drugo. Svjesne nakane oblikovale su tu dramu u istom konvencionalno-moralnom okviru kao i drame o Henriku VI, ali neki elementi u drami bude imaginaciju i u nekoj se mjeri sukobljavaju sa svjesnim nakanama. Ono što sam gore ustvrdio upućuje na to da Shakespeare još nije spreman osloboditi svoju imaginaciju – on sondira nove dubine, ali još nije spreman oblikovati ih u koherentnu cjelinu. Stoga su bljeskovi imaginativne genijalnosti tek povremeni, a zaključak drame konvencionalan, u skladu s namjerama s kojima je i počeo (naravno, s obzirom na narav priče, nije imao mnogo slobode da je mijenja, jer je Richmond, koji postaje Henrik VII, djed kraljice Elizabete I. i njegova pobjeda nad Rikardom dovela je lozu Tudor na prijestolje).

Rikard III: Sve složenija moralna vizija

No uz dramatsku snagu glavnoga lika, još je jedno obilježje *Rikarda III.* upadljivo novo (u usporedbi s dramama o Henriku VI) i naznačuje prigušenu imaginativnu snagu. To obilježje nazvat ću sve složenijom moralnom vizijom, a pod tom neobičnom sintagmom podrazumijevam da naše razumijevanje Rikardova zla, kako pratimo njegovu karijeru, otvara oči za nešto izazovnije od puke makijavelističke nadarenosti jednog uspješnog alegorijskog lika vraga.

Značajka koju povežujem s time: Rikardov uspješan dolažak na vlast u drami ne može se pripisati samo njegovim

vještinama; on je i ishod moralnih slabosti drugih likova u drami. Čini se da je i taj aspekt mjestimice oćaravao Shakespeareovu imaginaciju (osobito u prvoj polovici), kao da ni tu spoznaju ne želi razviti do kraja, ali ona će se isticati u kasnijim djelima.

Naime, Rikardove žrtve nisu samo nevinašca koja je nadmudrio neodoljivi Vrag – Machiavel. Uvijek iznova vidimo da oni jednostavno ne uspijevaju shvatiti s čime su suočeni i premda naslućuju što Rikard čini, iz raznih razloga izbjegavaju moralno pitanje. Ishod toga jest da smo prisiljeni priznati da Rikardov uspjeh ovisi o tome da drugi odbiju suprotstaviti se njemu i onome što predstavlja. Stoga ta drama začinje ono što ćemo tako često nalaziti kod Shakespearea: spoznaju da zlo uspijeva u svijetu zbog moralne tromosti drugih.

Razmotrimo nekoliko primjera. Na početku drame Rikard snuje umorstvo Clarencea. Kad ubojice pristignu u zatvor gdje je Clarence zatočen, pokažu propusnicu glavnom službeniku zatvora, Brackenburyju, koji je upravo odigrao veoma dirljiv prizor s Clarenceom u kojemu je taj jasno izrazio sve teške patnje koje trpi. Sad se Brackenbury suočava s izborom: treba li dopustiti ubojicama da oduzmu Clarenceu život ili ne? Njegov je odgovor važan: „Neću da razglabam što tim je mišljeno, / Jer hoću nevin od tog mišljenja / Da budem“ (1, 4, 89-90). Pomno promotrimo što se tu kaže. Brackenbury neće razmisliti o tome što se događa (te stoga neće morati djelovati u skladu sa svojim mišljenjem) jer želi očuvati svoju nevinost. No on itekako dobro zna što će se dogoditi. To je moralno izvrđavanje golemih razmjera. Zbog njega Clarence umire, a Rikard uživa u još jednom uspjehu i stoga potvrđuje svoju strategiju. Brackenbury možda i misli da je izvrđavanjem ostao nevin, ali jasno je da nije. Stoga Rikardovo uspješno umorstvo Clarencea i ono što nakon toga slijedi u velikoj mjeri proistječe iz Brackenburyjeva nedjelovanja.

Prije toga svjedočimo sličnom incidentu u udvaranju lady Ani (1.2). Ona ima sve moguće razloge da prepozna Rikarda kao ono što on doista jest. Napokon, ubio je njezina punca i muža i pomogao je pri umorstvu njezina oca. Ona još žaluje za pokojnim Henrikom VI. Ipak, nakon nekoliko trenutaka ona popušta i ohrabruje ga da joj se i dalje udvara. Ta transformacija Rikardov je prvi uspjeh, i on je njime oduševljen. On potvrđuje da je s pravom krenuo na put zla.

Zašto Ana tako naglo popušta? To možemo shvatiti samo ako vidimo taj prizor odigran na pozornici, ali čini se da prihvaća Rikardovo laskanje (kasnije nam odaje da je postala ponižavajuće podložna njegovoj satkorječivosti). Tu nema nikakve sile osim snage Rikardove ličnosti. Suočena s Rikardom, Ana ne uspijeva održati svoju odbojnost prema njemu. Njegova taktika nedvojbeno je sjajna (a po njega i opasna, jer se izlaže smrtnoj opasnosti). No on izvrsno procjenjuje njezinu slabost i ne samo da je dovodi do ruba emocionalnog sloma nego je uspijeva nagovoriti da mu bude zaručnica.

Vrijedi zapitati se zašto Shakespeare uključuje taj prizor u dramu. Uostalom, Ana nema nikakvu važnu funkciju u priči, Rikard je ne voli, a njegov plan da se dočepa krune ne mora uključiti i nju. On ne odaje svoj motiv, a nakon što se vjenča s njom, smjesta je odbacuje. Teško je shvatiti zašto bi priča o Rikardu sadržavala i taj prizor. Ipak, nijedna postava drame nikad ga ne izostavlja jer je to tako dubok psihološki sukob, koji istražuje temu složeniju od većine ostalih u drami. Da, Ana je nevinna, ali je slaba. A u svijetu koji sadrži zlo u obliku Rikarda, nije dovoljno biti nevin. Moramo se čuvati, paziti na svoje osjećaje jer (a to je presudno) zlo uspijeva, ne samo zato što je zlo lukavo nego zato što su drugi ljudi slabi, glupi ili ustrašeni. Dakle, koliko god suosjećali s Anom (koja je nevažan igrač u svijetu dvora), ona je dijelom odgovorna za kasnije Rikardove uspjehe.

[Kratka digresija. Da bismo stekli dojam o čemu govorim u vezi s prizorom s lady Anom, dovoljno je usporediti je s kasnijim prizorom u drami koji uključuje udvaranje Elizabeti (4,4). To je potencijalno mnogo ozbiljnija politička stvar, jer Rikardova moć opada i on smjesta mora djelovati te misli da bi mu taj savez mogao pomoći. No prizor je predug i većini gledatelja veoma dosadan (obično ga se skraćuje ili čak izostavlja). Pitamo se zašto je Shakespeare osjećao potrebu da nadugo i naširoko opisuje nešto što nije ni događaj (osim ako je razlog tome bio uspostaviti moralnu ispravnost predaka kraljice Elizabete I). Koji god da je bio motiv za taj prizor, on nije proizišao iz Shakespeareove imaginacije.]

Taj model moralnog izvrđavanja o kojemu govorim često se ponavlja. Na primjer, nadbiskup ima moć spriječiti Rikarda da se dočepa jednoga od mladih kraljevića, slje-

dećega kralja, koji je pobjegao u utočište. No on dopušta Rikardu da ga preobradi i uskraćuje mladome kraljeviću zaštitu Crkve. Kao posljedica toga, mladi kraljevići bivaju umoreni. Lord Stanley upozorava lorda Hastingsa na Rikardove opasne planove, ali Hastings to zanemaruje (u Olivierovu filmu to ignoriranje izravno je povezano s Hastingsovom požudnom oćaranošću gospodom Shore, koja pojačava njegov nemar). Tako Hastings, moćna figura u kraljevstvu, ide u smrt, a Rikard postiže još jedan uspjeh. Očito mjesto na koje se usredotočuju svi ti modeli moralnog izvrđavanja nalazimo u zanimljivom, kratkom prizoru u kojemu se pojavljuje Pisar s osudom lorda Hastingsa koju je napisao kako bi je se moglo razmotriti i raspravljati o njoj. Ali Hastings je već bio uhićen i odveden na stratište. Moralna izopačenost tog procesa jasna je ubogom Pisararu, koji ovako komentira:

O lijep je
Lijep ovaj svijet! I tko je tako lud
Da ne bi ovu varku očitu
Razabirao!
Tko je tako drzak,
Te rekao bi, da je ne vidi?
(3, 6, 10-13)

On ne dvoji oko prirode stvari i izravno pokazuje u njezinu srž. Tko ima hrabrosti da se suprotstavi zlu kad se ono tako jasno iskazuje? Skrećući nam pozornost na to, Pisar traži da razmotrimo kako su svi oni čije su neznanje ili suradnja nužni da Rikard uspije odgovorni u nekoj mjeri za ono što se događa. Među njima su očito aktivni Rikardovi suradnici, poput Buckinghama i Catesbyja, ali to se odnosi na sve koji odbijaju vidjeti ono što ne žele vidjeti: Anu, Hastingsa, nadbiskupa, londonskog lordmajora i tako dalje.

Takvi događaji značajno produbljuju naše razumijevanje načina na koji se politička volja iskazuje u svijetu, kao i razloga zašto u tome tako često uspijeva. To će postati temom mnogih Shakespeareovih drama: u ovom svijetu morate biti pribrani; nevinost nikada nije dovoljna. Čista savjest bez hrabra djelovanja i inteligentna osjećaja za ono što se zbiva oko nas nije dovoljna da ne budemo krivi niti da izbjegnemo zlo. Neki od meni najdražih Shakespeareovih likova su takvi, poput vojvode od Albanija u *Kralju Learu*, koji je na početku gotovo slijep i nezaintere-

siran (te stoga surađuje sa zlom) ali tada budi svoju moralnu odgovornost i hrabro djeluje u skladu s njom. Ta je tema karakteristično šekspirovska po tome što se ne primjenjuje samo na velike i moćne (poput nadbiskupa i lorda Hastingsa) nego i na niže službenike i običan narod. Kao što ćemo vidjeti, moglo bi se reći da cijeli zaplet *Kralja Leara* počiva na moralnom djelovanju jednog bezimenog slugu koji izlaže život opasnosti i pogiba pokušavajući spriječiti ono što drži neprihvatljivo zlim ponašanjem. Suprotstaviti se zlu u svijetu svačija je odgovornost. To poimanje aktivnog uspjeha zla u svijetu u većoj je mjeri naturalističko i razrađenije nego što je bio, kako sam ustvrdio, prvotni plan djela, prema kojemu se Richardov uspjeh pripisuje njegovim osobinama vruga, a njegovu kaznu u cjelini Božjoj pravednoj providnosti (koja djeluje preko Richmonda). To je mnogo jednostavnije (vjerojatno i simplicitički) viđenje života, jer se iz njega izvodi da će zlo biti svladano Božjim djelovanjem kroz povijest (a ne hrabrim djelovanjem osobitih pojedinaca). U *Rikardu III.* ta dva viđenja zla postoje jedno uz drugo, a ako je suditi prema drugoj polovici drame, čini se kao da Shakespeare nije bio spreman pozabaviti se razrađenijom verzijom. Jer portret Ricmonda doima se prilično stereotipnim, poput ubičajena dobrog lika, povezanog s Božjom svrhom, koji nas gotovo uopće ne zanima kao jasno ocrtan ljudski lik. U *Rikardu III.* ne svjedočimo nikakvoj unutarnjoj borbi lika sa svojom savješću u vezi s tim kako djelovati u svijetu koji postavlja složene moralne probleme (uz uočljivu iznimku do koje ću uskoro doći). U tom smislu, moralna vizija drame, unatoč čestim prizorima moralnog izvrđavanja, ostaje prilično jednostavna i stoga se pouka tragedije ne odmiče daleko od ubičajene srednjovjekovne mudrosti. Kao što sam već spomenuo, neki tumači osjetili su da je to jednostavno razumijevanje zla Shakespeareu zapravo dosadilo pa je dramu završio na brzinu i na ubičajen način, ne razrađujući dublje spoznaje.

Umorstvo Clarencea

Prije nego što zaključimo to pitanje dvojne prirode *Rikarda III.* htio bih vam nakratko skrenuti pozornost na vjerojatno poetski najneobičniji i najkompleksniji prizor u drami: opet ću istaknuti kako usred konvencionalne strukture i poezije koje obilježavaju najveći dio drame nai-

lazimo na jasne naznake o punom potencijalu kasnijih djela. Pozivam se na 4. prizor 1. čina, Clarenceov san i kasnije umorstvo.

Clarence je bio relativno manje važan lik u prvom povijesnom ciklusu. Kao jedan od sinova vojvode od Yorka, on nakratko prelazi na drugu stranu, ali zatim se vraća u obiteljsko okrilje. Kao stariji Rikardov brat, on stoji između Rikarda i prijestolja. Stoga je njegovo umorstvo bitno za Rikardov ambiciozni plan. No umjesto da se Clarencea riješi na ubičajen način, Shakespeare nam nudi dugačak prizor s njim i u njegovu umorstvu postavlja pitanja koja će biti obilježje mnogih kasnijih drama.

Prizor počinje s Clarenceom koji čuvaru Brackenburyju pripovijeda svoj san. Poetičnost sna iznimno je dirljivo istraživanje napačene duše koja se pokušava nositi sa svojom nesvjesnom spoznajom o tome što je činila u životu i što je očekuje.

O bože! Ko da muka mi je bilo
Utopiti se! Strašna huka vode
U ušima, a gadne slike smrti
U očima – jer ko da vidjeh tisuć
Strahovitih porazbijanih lađa
I tisuće tjelesa čovječjih,
Što glodahu ih ribe – velja sidra
I grude zlata, hrpe bisera
I necijenjeno drago kamenje,
Sve razasuto na dnu morskome.
A nekoje je od njeg ležalo
U lubanjama mrtvačkim, u rupama,
Gdje nekada su oči boravile,
Da – onamo se sjajno kamenje
Uvuklo, ko da želi očima
Narugati se, i glibovitim
Dubinama se ulagivalo,
A preziralo kosti mrtvačke,
Što razbacane tamo ležahu.
(1, 4, 21-33)

Clarence je patnik koji se trsi podnositi tu patnju. Ne vidi jasno što taj san znači i ne nudi nikakvu sažetu pouku o smislu života. Njegove riječi prenose sve jači nesvjesni dojam o ispraznosti svega što su on i njegova loza pokušavali ostvariti cijelog svog ubilačkog života. Slika svih tih

ovozemaljskih blaga koja leže oko mrtvaca na dnu mora, gdje su žive samo ribe što grizu trupla, naznačuje da u Clarenceu vrije neka važna spoznaja i da joj se on svim svojim snagama odupire (odatle i osjećaj utapanja).

Prisjećajući se sna, Clarence se suprotstavlja svojoj vlastitoj prošlosti, barem prešutno, jer nije u stanju izravno se suočiti s njom.

O Brackenbury, ja učinih to,
Što moju dušu sad optužuje,
Tek Eduardu za volju – i gle,
Gle, kako on mi to naplaćuje!
(1, 4, 66-68)

Uočimo kako Clarenceova želja da okrivu Eduarda naznačuje koliko je on još daleko od toga da u potpunosti razumije i prihvati što je činio. Tu svjedočimo nečemu mnogo kompleksnijem i zanimljivijem od prilično jednostavnih prizivanja Božje providnosti, čemu pribjegavaju drugi likovi kad osjećaju da im je život u opasnosti. Iskustvo zla, uključujući i vlastito zlo, postaje duboko personalizirano, i osjećamo pritisak da spoznamo kako se prisutnost zla u našem životu ne može tako lako uvrstiti u jednostavne alegorijske kategorije.

U suočavanju s ubojicama koje potom slijedi svjedočimo kako Clarence očajnički moli za život, pribjegavajući svim mogućim argumentima kojih se njegov grozničavi um uspijeva dosjetiti. Poziva se na pravo, na vjerski osjećaj, na obiteljske vrijednosti. No ubojice uporno ponavljaju da se Clarence poziva na sva ona moralna načela koja je cijeloga života kršio. Naznačuju da je on sad žrtva iste one situacije koju je dijelom i sam uspostavio. U smislu onog dugačkog navoda iz *Troila i Kresida* (Uliskova govora o stupnju), Clarence je rado remetio građanski i moralni poredak ubijajući druge kako bi promicao vlastite interese, pa se sada ne može pozivati na njih jer oni ne postoje u svijetu gdje moć odgovara samo drugoj moći, svijetu koji je i Clarence pomogao stvoriti. Clarenceu na kraju ne preostaje ništa drugo nego golo, očajničko preklinjanje jednog ljudskog bića koje se suočava s drugim ljudskim bićima i od njih traži bilo kakav ostatak ljudske samilosti.

I kod ovog prizora zanimljivo je to što se Clarenceovu umorstvu posvećuje prevelika pozornost s obzirom na njegovu dramsku važnost u tom komadu i u prvom povije-

snom ciklusu. No nešto je tu očaralo Shakespeareovu imaginaciju i nagnalo ga da umorstvo Clarencea iskoristi kao istraživanje emocionalne izmučenosti duše razdirane osjećajem krivnje koja se pokušava nositi s vlastitim zlom u trenucima neposredno pred smrt. Ono što pritom vidimo dosegnut će vrhunac u zadivljujuće snažnim Macbethovim govorima, kako se bude približavao spoznaji o tome što ga čeka kao rezultat njegove vlastite izopačene prirode.

Mogli bismo napomenuti i da Clarenceovo umorstvo služi kao povod za raspravu između ubojica o prirodi savjesti i njezinim učincima. Tu će Shakespeare prvi put, ali ne i posljednji, prikazati naručivanje zlodjela te osjećaje i moral dvojice profesionalnih ubojica. Načinom na koji se osjećaji ubojica naglo mijenjaju Shakespeare nam sugerira da je život s vlastitim zlom i prilagođavanje svoga uma onome što činimo ili kanim učiniti u dramskom smislu mnogo plodniji nego što se može naznačiti u jednostavnjoj, alegorijskoj formi. Aktivna prisutnost zla u svijetu postaje mnogo dublje psihološki ukorijenjena u pojedinačne prirode ljudskih aktera, koji sa sobom donose dvosmislenu napetost koja je većini nas i predobro poznata (premda uglavnom ne u istom stupnju).

Citirana djela:

Goddard, Harold C. 1970. *The Meaning of Shakespeare*. Sv 1. University of Chicago Press, Chicago.

Spivak, Bernard. 1958. *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of A Metaphor in Relation to His Major Villains*. Columbia University Press. New York.

Prijevod: Goran Vujasinović

¹ Johnston, Ian. *Lecture on Shakespeare's Transformation of Medieval Tragedy*. Malaspina University-College.

<http://records.viu.ca/~johnstoi/eng366/lectures/lecture1b.htm>
<https://www.oneeyedman.net/school-archives/...bc.../lecture1b.htm>

² Svi citati iz *Rikarda III.* preuzeti su iz: Shakespeare, William. 1951. *Rikard III.* (prev. dr. Milan Bogdanović). Matica hrvatska. Zagreb.