

Michael Dobson

# Odsutan i u naboranom ovratniku<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Michael Dobson "Bereft and Beruffed", *London Review of Books*, vol. 41, br. 11, 6 June 2019

Sadržaji koje kasni komadi izravno okreću prema bajci, Ben Johnson, na primjer, smatra posramljujućim

TEORIJA

Je li Shakespeare znao da su to njegova „posljednja djela”? Ili njegove „posljednje romanse”? Kako znanstvenici uobičajeno govore o *Periklu* (*Pericles*), *Zimskoj priči* (*The Winter's Tale*), *Cymbelineu*, *Oluji* (*The Tempest*), *Henriku VIII.* (*All is True* / *Henry VIII*) *Dva plemenita rođaka* (*Two Noble Kinsmen*), sva napisana između 1607. i 1613. godine - između Shakespeareove 43. i 49. godine - slažući žanrovske teme s pitanjima koja nameće njegova biografija. S obzirom na sudbine koje su zadesile njegove kolege Christophera Marlowea i Thomasa Kyda 1593. i 1594. godine - jedan je izboden na smrt, a drugi je na kraju umro nakon dugog i mučnog ispitivanja - moglo bi se zastupati mišljenje da je Shakespeare osjećao da živi na posuđenom vremenu od svoje tridesete. Ben Jonson preživio je do srednjih šezdesetih (imavši sreću da je u dvadeset šestoj ubio glumca, Gabriela Spencera izbjegavši da ovaj ubije njega), no i Thomas Middleton i John Fletcher umrli su sredinom svojih tridesetih, Francis Beaumont u tridesetoj, dok je Henry Porter (čije su *Two Angry Women of Abingdon* utjecale na *Vesele žene windsorske* / *The Merry Wives of*

Windsor) možda je čak i bio mlađi kad ga je u dvoboju ubio John Day, dok je drugi dramski pisac 1599., John Lyly, koji se odrekao pisanja petnaestak godina da bi se usredotočio na neuspješnu političku karijeru, uspio doživjeti rane pedesete, a John Marston doživio je gotovo šezdesetu. No Marston je odustao od kazališta da bi svojih posljednjih dvadeset i pet godina proveo kao svećenik, vjerojatno računajući da su šanse da ga ubije kolega kanonik manje od onih da ga smakne suparnik tekstopisac ili nezadovoljni vladar. Vedri nedavno obnovljeni vitraji u aneksu samostana Christchurch u Dorsetu ipak predstavljaju Marstona s bradom u društvu s mladićem s naboranim ovratnikom, pročelavim pratiteljem, ispred dvaju velikih vrčeva piva. Nažalost, današnja vizualna kratica za „moralno intenzivnog jakobinskog dramskog pisca koji se zaređio”, u crkvi u kojoj se molio četvrt stoljeća, jest samo „čovjek u pubu sa Shakespeareom”. Možete napisati koliko god hoćete djela kao što su *Malcontents* i *Dutch Courtesans*, no danas se vjeruje da ste besmrtni jedino ako ste poznavali autora *Oluje*.

Često prikazujući fizičke i psihološke traume kao krajnje, kako je to često u tragedijama, no razrješavajući ih magijom, čudima i božanskim posredovanjima, vodeći ih do krajeva sklonih zarukama i ujedinjenju obitelji na način na koji se to odvija u komedijama, Shakespeareovi posljednji komadi istodobno govore o zreloj profinjnosti i drugom djetinjstvu. Često ocrtavajući tekst kojeg se sjeća iz svojeg djetinjstva: *Zimska priča* dramatiizira proznu romansu iz 1588., *Pandosto*, koju je baš napisao

onaj isti Robert Greene koji je optužio Shakespearea da je plagijator „nikogović”, dok i *Oluja* i *Cymbeline* posuđuju dijelove od *Rare Triumphs of Love and Fortune*, zastarjelim anonimnom igrokazu iz ranih 1580-ih o prognanom dvorjaninu koji živi u spilji i vježba čarobnjačke moći prema svojim knjigama. Sadržaji koje kasni komadi izravno okreću prema bajci, Ben Johnson, na primjer, smatra posramljujućim. Godine 1614. tako je u uvodu u *Bartholomew Fairu* Johnson obećao da njegov komad neće uključivati slugu-čudovište poput Calibana, te je i ismijao *Dva plemenita rođaka* u samom komadu. U „An Ode on Himself”, petnaest godina poslije, Johnson je još uvijek jadikovao da je kazališna publika podcijenila njegov savjestan satirički realizam, preferirajući „neku pljesnivu priču poput *Perikla*”. No unatoč očito naivnih narativnih materijala, lingvističkih tekstura i dramaturgije Shakespeareovih kasnih komada, oni su bez muke postigli nemoguće, dosegnuvši krajnju granicu stvaranja dramskog teksta.

Ta je poteškoća ono što čini Shakespeareove komade toliko privlačnima znanstvenicima i književnim kritičarima još od izuma engleske književnosti kao znanstvene discipline na kraju 19. stoljeća, a što je razvoj koji je pridonio općoj modernističkoj ponudi za spas Shakespearea od lake popularnosti. Čak je i izrugivanje *Perikla* - koji bi da nije bilo prikazivanja incesta i prostitucije djelovao kao superiorno djelo dječjeg teatra - osiguralo beskrajne prilike za *tours de force* tekstualne kritike, zahvaljujući preživljavanju u oštećenom i nepouzdanom izdanju Quarto, s dodatnim mogućnostima za izrugivanje - da je pisan zajednički s Georgom Wilkinsom (osumnjičenim voditeljem bordela, osuđenim počiniteljem različitih nasilja nad ženama, i dramskim piscem). Lytton Strachy, istina je, nije se ljutio. U „Shakespeareovom posljednjem razdoblju” (*Shakespeare's Final Period*) objavljenom u *Books and Characters*, 1922. napisao je da su njegovi posljednji komadi pokazali da su u kasnijim godinama, Shakespeareu „ljudi bili dosadni, da mu je bio dosadan stvarni život, da mu je bila dosadna drama, da mu je zapravo sve bilo dosadno osim poezije i poetskih snova. Više ga nije zanimalo, može se često osjetiti, što se događa, ili što tko kaže, osim besprijeorne lirike, ili novog, nezamislivog ritmičkog učinka, ili velikog mističkog govora.”

Za mnoge moderniste, međutim, posljednji komadi pokazuju Shakespearea kao hvalevrijednog i hrabrog neviktorijanca. Oni su svjesno eksperimentalni, *nestrpljivi* s vulgarnim realizmom, estetski disonantni, očito prije za

Ta je poteškoća ono što čini Shakespeareove komade toliko privlačnima znanstvenicima i književnim kritičarima još od izuma engleske književnosti kao znanstvene discipline na kraju 19. stoljeća

intelektualnu elitu no masovnu publiku. Među suvremenim pjesnicima, porodili su Eliotovu „Marinu” (jednu od „Ariel Poems” iz 1930.) i Audenovu „The Sea and the Mirror” (1944.), a među academicima iznjedrili su kritiku; prvu od E.M.W. Tillyardovih trajno utjecajnih knjiga o Shakespeareu, na primjer, *Shakespeare's Last Plays* (1938.) koje su nastavile nadahnjivati kritičko promišljanje Shakespeareovih djela. Prije no što se pojavila knjiga *Shakespeare's Lyric Stage* Setha Lerera, žetva ovog stoljeća već je uključila *Shakespeare's Late Style* Russa McDonalda

(2006.), *Shakespeare and the Idea of Late Writing* Gordona McMullana (2007.) te *Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays* koju je uredila Catherine Alexander (2009.).

Ako postoji nešto intrigantno iz kasne estetike tih komada, tu su i nedvosmisleno zanimljivi biografski podaci. Dok su Marston i Lyle prestali pisati komade da bi radili nešto drugo, čini se da su Shakespeareovi posljednji komadi uslijedili nakon razdoblja dobrovoljne šutnje. Kad je umro u Stratfordu 1616. godine, blizu svom pedeset drugom rođendanu, Shakespeare očito nije napisao u dvije godine ništa drugo osim svoje oporuke. Neki su to objasnili njegovim neobičnim položajem i kao dramskog pisca i kao kazališnog poduzetnika, što je značilo da je za razliku od kolega koji su živjeli od danas do sutra, prisiljeni predavati svoje radove gotovo na samrtnoj postelji, Shakespeare mogao promatrati kako gori Globe Theatre za vrijeme rane izvedbe *Henryja VIII.* 29. lipnja 1613. te, kao što je davno istaknuo Samuel Schoenbaum, odlučiti da je to za njega savršeno vrijeme da proda svoj udio u King's Men, istodobno financirajući povoljnu mirovinu i izbjegavajući platiti udio za obnovu kazališta. Umjesto uključenosti u zabrinutost i troškove rekonstrukcije, prema toj priči, Shakespeare je pridonio samo s otvarajućim i zatvarajućim dijelovima iz *Dva plemenita rođaka*, te je prilično moguće da je komad s kojim je otvoren tek obnovljen Globe imao premijeru 1614. godine nakon čega se vratio kući u Stratford, ostavljajući svojeg mlađeg kolegu Fletchera da popuni činove u sredini i nastavi raditi kao glavni dramaturg družine.

Drugi su komentatori više voljeli od financijske strane razmatrati duhovnu putanju na kraju Shakespeareove karijere. Nesumnjivo je utonuo u mirnu šutnju samo zato što je u *Oluji* namjerno izrekao svoje posljednje riječi? Već je 1667. Dryden poistovjetio Shakespearea s Prosperom, premda je poimanje *Oluje* kao oprostaja sa svojom umjetnošću otrcano otkad je Edward Dowden objavio *Shakespeare* (1877.), nastavak njegova utjecajnog djela *William Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art* (1875.). Dowden je podijelio karijeru pisca na četiri razdoblja, ocrtajući shemu prema kojoj je Shakespeare naučio svoj zanat „radeći”; zatim je napisao zrele komedije i povijesti „U svijetu”; potom je stvorio velike tragedije, suočavajući se sa smrtnošću i poražavajući je, u svojoj pretposljednjoj fazi, „Iz dubina” („Out of Depths”). I konačno - „Na visinama” („On the Heights”) – „okrenuo se opuštanju u pastoralnim ljubavima princa Florizela i Perdite; no čim mu se vratila snaga uma, zavladao je ozbiljan spokoj kraja u *Oluji*”. Dowdena i njegovim sljedbenicima, ponovno spajanje i pomirenje između sredovječnih muškaraca i njihovih supruga, kćeri i zetova – Perikla s Thaisom/Taidom, Marine i Lizimaha, Cymbelinea s Imogen i Posthumusom; Leonta s Hermionom, Perdite i Florizela; Prospera s Mirandom i Ferdinandom - govorili su prije svega o Shakespeareovu povratku svojoj supruzi, Anne, i njegovim upravo udanim, ili pred udajama, kćerkama, Susanni i Judith. Kao što je F. J. Furnivall rekao 1892. godine, „konačno ponovno u svojem domu, vratio mu se mir, Miranda i Perdita i svojoj ljupkoj svježini i šarmu pozdravile su ga, a on je položen uz svoj tihi Avon. Sa svojom suprugom i kćerkom pored sebe, promašene se prošlosti sjećao tek zbog jačanja sadašnjeg ujedinjenja.”

Bez obzira na to jesu li se odlučili odbiti ga ili potvrditi, gotovo stoljeće i pol nakon Dowdena, to je još uvijek prikaz od kojeg polaze mnogi biografi kao i većina kritičara posljednjih komada. Podrijetlo igrokaza Edwarda Bonda *Bingo: prizori novca i smrti* (*Bingo: Scenes of Money and Death*) iz 1973., na primjer, uglavnom je inverzija Dowdena, u kojem se iskorištava učinak šoka predstavljajući Shakespearea – kojeg je izvorno igrao John Gielgud – ne kao vizionara koji uživa u blaženom miru, nego kao vlasnika nekretnine koji sa zakašnjenjem postaje prvobitnim marksistom te se prepušta durenju. Posjećuje ga zabrinuti Ben Johnson kojem Shakespeare kaže da je „otpisan” te se opija do besvijesti da ne bi morao odgovoriti Johnsonovim pokušajima da ga navede da progovori o temi enigmatskih kasnijih komada („O čemu se radi u *Zimskoj priči*? Pitam iz pristojnosti.”)

Njegov obiteljski život nema ničega zajedničkog s krajevima romansi, jer je njegovo stalno pogrešno odbijanje da govori izvan pozornice dovodilo Anne do ludila. Radije no da se s umiranjem pomiri sa svemirom, Bondov Shakespeare, priznajući da spokoj koji je nastojao kupiti, bio jednostavno „ukraden” žrtvama njegovih djela, otruje se u očajanju koliko je malo učinila njegova karijera da ublaži ljudsku patnju.

Potom je tu i film Kennetha Branagha iz 2018. godine *All is True*, što zadržava nešto od Johnsonova posjeta i gorčine koju pripisuje Shakespeareu koji se vraća u Stratford nakon razaranja Globea. No tada se odlučno vraća *Dowdenu* – s preokretom da skript Bena Eltona isprva ignorira *Oluju* i *Zimsku priču* u korist *Henryja VIII.*, kako govori i sam naslov. Predstavlja Shakespearea koji je, poput protagonista njegova posljednjeg povijesnog komada, opsjednut neuspjehom muške obiteljske linije (prepuštajući se žalosti zbog smrti svojega sina, Hamneta, sedamnaest godina ranije, na račun odnosa s preživjelim članovima svoje obitelji), no čiji su životi, kao i smrt, na kraju skladno prilagođeni završnoj harmoniji zamislivoj samo u romansama. Filmski nevjerovatan, ali iznenađujuće dirljiv posljednji je prizor kad tek pismene Anne, Susanna i Judith čitaju „Fear no more the heat o’ the sun”, („Nek ne plaši te više sunca žar<sup>1</sup>”) žalopojku iz *Cymbelinea*, na Shakespeareovom sprovodu. Činjenica je da se ta tužbalica često recitira ili pjeva na pogrebima šekspirovskih glumaca i redatelja te će se vjerojatno moći čuti i na Branaghovom vlastitom, daje tom kraju samosvjesnost i samopromišljenost time ga dalje usklađujući s običajima posljednjih komada.

Pomalo je nesklapno u prikazu Shakespeareova kasnog razdoblja, koje inzistira na objašnjenju u smislu povratka u Stratford, da je čak i nakon prestanka pisanja za King’s Men, čini se Shakespeare ostao povezan s Londonom. Premda je živio u iznajmljenim prebivalištima za vrijeme boravka u gradu, te je 1612. opisao sebe u legalnoj izjavi kao „William Shakespeare, iz Stratford-upon Avon, u okrugu Warwick”, u ožujku 1613. kupio je stražarnicu u blizini kazališta King’s Men’s, Blackfriars. Možda je ta kupnja bila samo investicija, no memorandum je potpisao Thomas Green, stratfordski gradski činovnik i Shakespeareov rođak prema vjenčanim zapisima iz kojih se vidi da ga je dok je bio poslovno u Londonu u studenom 1614. godine posjetio „my Cosen Shakespeare”:

<sup>1</sup> W. Shakespeare (1990) *Cymbeline*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 120, prijevod J. Torbarina

„Otišao sam ga posjetiti da vidim kako je ...” U proljeće 1615. Shakespeare je dodao svoje ime na peticiju tražeći da se osigura da Mathias Bacon preda pripadajuće dijelove imanju čiji je dio bio i Blackfriars. Premda njegova oporuka (prvi je nacrt bio u siječnju 1616. godine koji je i potpisan toga ožujka) otkriva da je oružarnica tada iznajmljena čovjeku po imenu John Robinson, Shakespeare očito nije planirao da je se odrekne ili da je zaboravi.

Zanimljivo je uzeti u obzir kako bi različito djelovala njegova posthumna slika da je Shakespeare bio na nekim od tih poslova u Londonu kad je umro u travnju 1616. godine, i kako bi se razlikovao naš doživljaj njegovih posljednjih komada. Prije svega, Shakespeare bi sigurno bio pokopan u Westminster Abbeyju, blizu Geoffryja Chaucera, Edmunda Spensera i Francisa Beaumonta (koji je umro mjesec dana prije njega), tako da uvodna poema Bena Jonsona u Prvom Foliu (1623.,) ne bi morala opravdavati Shakespeareov pogreb u Stratfordu nazivajući ga trajno turistički bliskim nadimkom „Avonskim slatkim labudom” („Sweet Swan of Avon”). Grob u Londonu – zahvaljujući blizini bogatih zaštitnika kao što su Grof od Southamptona, grof od Pembrokea i kralj James, mogao je biti čak upadljivijim baroknim spomenikom nego onaj koji sada ukrašava Sveto Trojstvo u Stratfordu – i sa životnom putanjom od provincije prema glavnom gradu, prije no od provincije prema glavnom gradu i nazad, pretpostavljam da bi Shakespeare bio povezaniji s ranim čitateljima i kritičarima s kulturom jakobinskog dvora i jakobinskih kazališta. Da ga je zamislio u Blackfriarsu i oko Stuarta prije no u vlažnim poljima Warwickshirea, mladi Milton vjerojatno ne bi Shakespearea prikazao kako „grozničavo divlja zavičajnim šumama u ‘L’Allegru.” Prije no čitan kao posljednja nadahnuta razmišljanja rustikalnog barda koji sanjari pored svoga seoskog kamina ili sanjajući o njemu, na *Cymbeline* i *Zimsku priču* moglo bi se gledati kao na simptome ili dvorske pomodne sklonosti za tragikomedijom koja se širila Europom nakon pojave Guarinijeva djela *Il pastor fido* 1590. godine.

Dolazak se te mode u London obično povezuje sa Shakespeareovim učenikom Johnom Fletcherom, čiji se komad *Faithful Shepherdess* pojavio gotovo u isto vrijeme kad i *Periklo*. No bez obzira na to je li Shakespeare predvodio ili slijedio ovaj trend, on je još uvijek bio dio jakobinske teatarske scene. Svi Shakespeareovi kasni komadi posuđuju elemente spektakla od jakobinskog maskiranja: prekinut operetski prikaz koji Prosperovi duhovi prurušeni u božice postavljaju na pozornicu za Mirandu i Ferdinanda u *Oluji*; Jupiterova pojava na orlu

u *Cymbelineu*; ples satira u *Zimskoj priči* (očito s naknadnim dodatkom u komadu, uzet je iz Jonsonove *Masque of Oberon*). Mnogi su očito povezani s jakobinskom politikom. *Cymbeline*, Shakespeareov prikaz nesretne epizode u staroj britanskoj povijesti kada su odbojni nacionalisti gotovo uspjeli preuzeti Britaniju iz Rimskog Carstva, blisko je povezan s Jamesom VI. i I., unionistima i proeuropskom dnevnom politikom, duguje svoju opsesiju i s mjestom Milford Haven (pamtljivom i po proznoj adaptaciji Emme Rice iz 2006.).m (...) *Oluja* je smještena na Mediteranu, ali upoznata s ranim iskustvima kolonijalizma u Amerikama, jako slični na izvještaj o brodomu *Sea Venture* na Bermudi na putu za Jamestown 1609. godine (Williama Stracheya „True Reportary of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gates”), čijem je rukopisu Shakespeare imao pristup, vjerojatno zahvaljujući upletenosti svojega zaštitnika Southamptona u Virginia Companyju. I taj komad i *Zimska priča* izvedeni su na dvoru kao dio tromjesečnog pira povodom udaje Jamesove kćeri Elizabeth za kneza izbornika 1613. godine. S obzirom na to da se taj brak odvio nedugo nakon smrti Elizabethinog starijeg brata, princa Henryja, *Zimska priča* – zaruke Leontove kćeri Perdite za češkog princa Florizela možda bi mogle izgledati kao kompenzacija Leontu i Hermioni za smrt Perditinog starijeg brata, Mamilliusa – sigurno je djelovala bolno prikladnom: retrospektivno, nakon što Frederick i Elizabeth postaju kratko kraljem i kraljicom Češke, sigurno je takvom i bila.

Seth Lerer pridaje tim bogatim i neobičnim komadima s njihovim proturječnim impulsima prema aktualnosti, kao i prošlosti i prema onostranosti, ne samo veliko poznavanje jakobinske povijesti i kulture, nego ih i posebno osluškuje. Njegov put u njihove zamršenosti je preko glazbe; slijedeći zanimanje za renesansno zvukovlje koje razvija Bruce Smith u *The Acoustic World of Early Modern England* (1999.) i novije studije o ukusima koje je njegovao Blackfriars, kao što je *Musical Response in the Early Modern Playhouse*, 1603-25 Simona Smitha (2017.), Lerer je iznad svega oprezan kad se radi o ritmu dijaloga posljednjih komada i vremenu zaustavljanja te preplitanju trenutaka kada se njihova radnja ustupa pjesmi. I dok se Lyttonu Stracheyju „besprijeekorna” lirika isticala jer se činilo da je umetnuta s neprikladnim odnosom prema dramskom kontekstu, za Lerera nepodudarnosti između glazbe, muzikalnosti i lika – to je, na primjer, Cloten koji poručuje serenadu „Hark, hark, the lark” u *Cymbelineu*, kao i Caliban koji govori rapsodijski o zvukovima i slatkim zraku koji obilazi Prosperov otok u *Oluji* – dio su obrasca kojim Shakespeare naglašava ponekad nepomir-

# Nastajanje Perikla<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Maria Teresa Micaela Prendergast, „Engendering *Pericles*“, *Literature and Psychology*, Vol. XXXII, br. 4, 1996., str. 53-57

ljive perspektive svojih likova ili onoga što čuju i nalaze u glazbi. Takav je primjer i Arielov „Where the bee sucks“, pjesma kojom tada i publika zamišlja stanje savršene slobode moguće i izvan *Olujе*. Samosvjesni disonantni načini na koje poezija i pjesma djeluju preko drame to potvrđuju. „Kasna djela,“ Lerer tvrdi, „stvaraju osjećaj izmještenog lirskog izraza, dok set komada poezije i performansa signalizira generacijsku udaljenost i kulturalnu promjenu.“

Lererova Shakespearea, koji je upetljan jakobinsku politiku, no pritom teži umjetničkom načinu nadilaženja, proganjaju istodobno mitski Orfejev lik (izvanredno umjetnički, no potpuno bespomoćan kad se radi o smrti) te povijesni lik Johna Dowlanda, kultni uspjeh elizabetinske glazbene scene koji se vratio u London nakon desetljeća u Danskoj 1606., i koji se borio da se ponovno etablira na Jamesovu dvoru. Lerer je osobito dobar u tome da čuje zvuke nostalgije u kasnom Shakespeareu, nalazeći odjeke elizabetinskih pjesama u pohvalu Dowlanda, na primjer, Calibanovo evociranje „zveckajućih instrumenata“. I dok bi bilo koja knjiga o glazbi u kasnim komadima trebala izvući stanke pri analizi „Fear no more the heat o’ the sun“ (što Lerer briljantno čini), on također nalazi mnogo više za reći o *All is True* (*Henry VIII*) nego što to čine mnoge studije o povijesti, proizvođači vlastitu scenu kada opisuje prizor u kojem Katarina Aragonska sluša dowlandsku pjesmu „Orfej sa svojom lutnjom“ i tada uživa u njezinom snu u kojem joj anđeli nude krunu. Emocije probuđene takvim trenucima, i za likove na pozornici i njihovu publiku, mogu biti nepodesni i pretjerani čak i kad nemaju retoriku, kao tu, usmjerenu onostranosti.

Lerer je pomalo razočaran *Periklom*. Da je možda taj nepouzdan Quatrov tekst donio riječi koje Marina pjeva Periklu tijekom scenskog vrhunca prepoznavanja taj dio bi od početka bio različit, ali kako stoje stvari, ne čini se da je Lerer pažljivo pročitao kičast, ali najeksplicitniji terapijski od zadnjih komada, tvrdeći, neobično, da je komatozna Thaisa/Taida nakon poroda naplavljena na plaži kod Efeza te da je oživjela kod Cerimona, a „godine“ su prošle otkad je Periklo bacio njezin kovčeg s palube. (S obzirom na to da nam je rečeno da je Periklov brod zahvaćen olujom upravo izašao iz Efeza u prizoru prije ovog, kad se na moru odvija taj preuranjeni sprovod, no da sada Periklo mora prema Tharsu, a da scena nakon ove pokazuje Perikla kako povjerava tek rođenu Marinu posvojiteljima pri svojem dolasku u Thars, scena Thaisina/Taidina oživljavanja kako ju je konstruirao Lerer bila

bi primjer bljeska naprijed u Shakespeareu, osim ako ne ubrojimo viziju Banquovih budućih potomaka u *Macbethu*.) Slično, premda vidi Prvi folio iz 1623. kao dobro zatvorenu vremensku kapsulu koja je do vremena objavljivanja bila izgubljena prijašnjoj eri, Lerer odbija imati nešto s *Dva plemenita rođaka*, na temelju toga da je 1634. Quarto koji s jednako povijesnom samosviješću pripisuju komad „nezaboravnim dostojanstvenicima njihova vremena, gospodinu Johnu Fletcheru i gospodinu Williamu Shakespeareu“ – previše je muzejski komad da bi ga se moglo smatrati pouzdanim zapisom jakobinskog komada. To se čini neobičnom primjedbom u knjizi koja je osobito zainteresirana za zazorne mogućnosti poezije i glazbe, čak i nakon što je balzamirana godinama, da prizove prethodne kulturalne trenutke u sadašnjost.

Ton melankolije koji se može čuti kroz *Shakespeare’s Lyric Stage* samo je dijelom jakobinski: također je uglavnom blizak ranom dvadeset i prvom stoljeću. Jedno od središnjih Lererovih pitanja, koje je za njega i šekspirijansko je „Koje je mjesto estetskog u vršenju vladanja?“ Glavni pisac za Kraljeve ljude, Shakespeare, na kraju je svoje karijere radio u vrijeme kad su apsolutisti renesanse poput Jamesa I. bili više no sretni da zaposle sve umjetnosti, uključujući dramu, u službu moći. Lerer žali što je to Shakespeareu bilo neugodno: jedva da je i sam sretniji u svijetu u kojem se čini da su moćnici savršeno kod kuće s estetikom *reality* televizije, i da su skloniji ocrtati svoje programe u negramatičkim *tweetovima* nego u baroknim alegorijama. *Shakespeareovo lirsko razdoblje* (*Shakespeare’s Lyric Stage*), prema njegovu uvodu, „elegija je imaginacije“, komponirana u vrijeme kad je čak i sveučilištima dominirao korporativni filistinizam. „Većina muškaraca sebi laska da su Prospero u razredu“ uočava Lerer. „Osjećam se kao Ariel među administratorima.“ Mnogi se čitatelji nadaju da to neće biti njegova posljednja knjiga, no nema nikoga tko ne bi zavidio Lereru na njegovoj slobodi od tih administratora, bez obzira na to odabire li on svoje umirovljenje provesti u metropoli, ili provinciji, ili pod granama cvijeća.

S engleskoga prevela: *Ljiljana Filipović*

S obzirom na to da dolazi od „lošeg“ Quartova izdanja i jer ga možda nije napisao samo Shakespeare, dvosmislen, čak nelegitiman status **Perikla** aspekt je tog komada o kojem se najviše raspravlja. Neobično je kako je malo znanstvenika, u toj stalnoj zaokupljenosti s nezakonitošću komada, zamijetilo do koje je mjere sam **Periklo** djelo o legitimnoj i nelegitimnoj tekstualnosti. Od početka komada Shakespeare postavlja pitanje može li se njega, ustvari, smatrati jedinim autorom tog djela. Ne samo da nas upoznaje s **Gowerom** kao autoritativnim praocem **Perikla**, nego **Gower** ukazuje i na dugu tradiciju pričanja Periklove pripovijesti, tradiciju koja se proteže od najranijih dana pričanja priča. Ako, propitujući autorstvo svojega teksta, Shakespeare zrcali kritička razmatranja o legitimnosti autorstva *Perikla*, to je istraživanje ekskluzivnosti autorstva u komadu predstavljeno kao ideal kojem se teži, a ne kao nezgodan/nepovoljan tekstualni problem; zapravo, za Shakespearea, to priznanje vlastitih literarnih predaka obećava neku vrstu besmrtnosti: upravo kao što se **Gowera** oživljuje svaki put kada mlađi autor (poput Shakespearea) prepričava pripovijest o **Periklu**, tako će, čini se, Shakespeare biti dozvan svaki put kada autor poslije njega, ili publika, preuzima tu priču.

Ipak, usprkos postavci da autor stječe književnu besmrtnost kad se razvlasti od svojega teksta, početni sukob djela između ideala prihvaćanja jedne autorske loze i iskušenja da zaniječe literarne prethodnike, prelijeva

**No iako su komad i nacrt njegove drame o represivnim/iskupljujućim odnosima između očeva i sinova, to je djelo i o odnosima između očeva i kćeri**

## TEORIJA

zadobiti literarnu i obiteljsku besmrtnost lišavajući se vlastitog teksta i potomstva.

Smatram da u **Periklu** taj ideal razvlaštenja osobito edipski odjekuje; kao što nam to ukazuje **Shoshana Felman**, pripovijest o **Edipu** pojavljuje se isprva kao mit o posjedovanju kraljevstva, žene, kao rješenje zagonetke