

Nastajanje Perikla¹

¹ 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 *Oluje*. 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 terapeutski 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

jedne priče). No kao što se pokazuje, „Edip nije mit posjedovanja priče nego mit, točnije, priče koja razvlašćuje - razvlaštenost posjednika priče.“¹ Poput **Edipa**, **Periklo** je pripovijest o mladiću koji nastoji dobiti kraljevstvo proseći kraljevu kćer – ženu čiji je identitet tijesno povezan sa zagonetkom. Još je značajnije da je **Periklo** također pripovijest o raspetosti između posjedovanja i razvlaštenosti između žene ili teksta. I nacrt i središnja drama veličaju čovjekovu žudnju da posjeduje objekt, bez obzira na to radi li se o nečijoj pripovijesti ili nečijem djetetu; i nacrt i pripovijest međutim donose paradoks da se jedino razvlaštenjem sebe od pripovijesti i djeteta može steći besmrtnost. Tako, ako očevi u ovom komadu moraju prepustiti svoju djecu njihovim proscima onda i, kako Shakespeare predlaže, afirmirani autori moraju prepustiti svoje tekstove mladim piscima koji će ih naslijediti. Taj ideal tekstualne i sinovlje razvlaštenosti, utjelovljen **Gowerom** i **Periklom**, u komadu je suprotstavljen posesivnom ocu, **Antiohu**, čija žudnja da se drži za kćer (kćer koju predstavlja kao vrstu teksta) prijeti ne samo mladima koji bi postali njegovi zetovi, nego i samoj Antiohovojoj lozi.

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 – između **Antioha** i njegove kćeri, **Perikla** i **Marine** te između **Cleona** i njegove kćeri. Oponašajući kronologiju komada, prvo ću razmotriti kako je Shakespeare uspostavio svoj ideal razvlaštenosti (i iskušnja posjedovanja) kontrastirajući **Glowera** s **Antiohom**, a potom ispitati **Periklov** status kao mogućeg oca i umjetnika prije no što istražim zašto **Shakespeare** na kraju skreće usredotočenost s junaka **Perikla** na svoju junakinju **Marinu**. Smatram da ta promjena potvrđuje njegov ideal razvlaštenosti (koji je i sam **Shakespeare** bio samo djelomično sposoban uočiti), te sam mišljenja da je krajnji čin razvlaštenosti pomicanje od muške do ženske loze.

Shakespeareovo predstavljanje **Gowera** kao srdačnog i bezazlenog književnog pretka čini se kao da na prvi pogled podržava postavku **Harolda Blooma** da **Shakespeare** nikad nije iskusio vrstu edipske tjeskobe s kojom su morali suočiti stameni pjesnici nakon **Miltona**: prema **Bloomu**, **Shakespeare** jednostavno nije imao dovoljno autoritarnog prethodnika da bi ga dotaknuli

¹ Felman, S. (1983) “Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis.” *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*, izdavač Robert Con Davis, Baltimore: The Johns Hopkins Press

Ideal razvlaštenosti strategija je koju Shakespeare upotrebljava kada obznanjuje podrijetlo svoje teme iz Gowerova djela Confessio Amantis, a da ne umanjuje vlastitu, originalnu perspektivu te „mouldy tale“ (pljesnive pripovijesti) kakvom je naziva Ben Jonson

se može jedino razriješiti ako otac razvlasti sebe od svoje kćeri, prepustajući je mlađoj generaciji koja je želi zaprositi. Da Shakespeare sebe povezuje sa sinovskom edipovskom fantazijom nije možda iznenađujuće; Shakespeare je bio također književni „sin“ koji je naslijedio većinu svojih zapleta – uključujući priču o **Apoloniju Tirskom (Periklu)** – od prethodnih autora. **Shakespeareov** „sinovski“ status kao pisca bi ga, čini se, ohrabrio da sagleda **Apolonijevu** pripovijest ne kao pripadanje književnom ocu, **Goweru**, nego prije mladim autorima, poput sebe, koji bi se odnosili prema tekstu kao da je njihov vlastiti.

To da je Shakespeare ušao u neku vrstu takmičarskog odnosa sa svojim **auctorom Gowerom** postavlja pitanje koliko bi bilo važno renesansnom piscu da smatra svoj tekst vlastitim – koliko bi bio važan, drugim riječima, suvremeni koncept originalnosti nekome poput Shakespearea. Jasno, autora koji temelji svoj komad na dobro znanim ili prilično istrošenim pripovijestima ne brine tvrdnja da njegovi zapleti nisu samo njegov izum; nego da je istina da su tijekom šesnaestog stoljeća mnogi autori smatrali da bi značajan tekst trebao, do neke mjere, polaziti od ideja i struktura prethodnih djela. Za tu povećanu brigu o izvornosti založio se **David Quint**, koji istražuje kako autori poput **Ariosta**, **Ronsarda** i **Rabelaisa** iskorištavaju pojam književnog žargona da bi se moglo tvrditi da proizvode životvornu literarnu tradiciju u njihovom vlastitom jeziku.

takvi iskonski strahovi. Pa ipak, ustrojstveni obrazac **Perikla** – njegov ritmički razvoj od oca do oca - naviješta da se u komadu radi o edipovskim strahovima i fantazijama. Osobito je tu važan Shakespeareov trijumf nad očinstvom, njegovom deformacijom frejdovsko edipovske scene; jer ako klasični edipovski trenutak razvija očevu takmičenje sa svojim sinom nad posjedovanjem majke, u **Periklu** se, umjesto sukoba između sina i oca radi o sukobu nad posjedovanjem kćerke. Komad potom ovlašćuje žudnje edipovskog sina dramatizirajući sinovljevo pravo da posjeduje ženu koju bi tražio od svojega oca, dok pokazuje očevu stalno posjedovanje kćerke kao neprirodan čin. To

No ako je taj postupni naglasak utvrđivanja vlastite nezavisnosti od vlastitog *auctora* dopuštao renesansnim piscima veću slobodu da stvore fikcionalne prostore za koje bi mogli tvrditi da su njihovi vlastiti, to je također proizvelo neku tjeskobu; jer ako značaj teksta pripada sposobnosti autora da nadmaši prijašnje autore, tada taj autor zauzvrat čini sebe ranjivim stvarajući mogućnost da ga izbrišu mladi autori koji smišljaju nove inačice njegova teksta. Uvjeren sam da Shakespeare nastoji razriješiti tu dvojbu predstavljajući svoj ideal razvlaštenosti: svaki stariji autor dobrovoljno predaje svoj tekst sljedećoj generaciji pisaca, što je žrtva za koju je nagrađen kad je priznat kao omogućujući izvor; njegovu besmrtnost tada osigurava svaka generacija pisaca koju je nadahnuo tekst. Ideal razvlaštenosti strategija je koju **Shakespeare** upotrebljava kada obznanjuje podrijetlo svoje teme iz **Gowerova** djela **Confessio Amantis**, a da ne umanjuje vlastitu, originalnu perspektivu te „mouldy tale“ (pljesnive pripovijesti)kakvom je naziva **Ben Jonson**.

Shakespeareov prikaz **Gowera** je taj koji mu dopušta uspostaviti ideal razvlaštenja, jer je **Gowerovo** prvo djelovanje u komadu to da se odrekne svojeg zahtjeva na vlasništvo **Apolonijeve** pripovijesti: započinje komad obznanjujući nam da djelo nije izvorno njegovo - da je dio starije tradicije; te završava prolog predajom svojega teksta čitateljima. Između tih dviju primjedbi, otvoreno se opisuje kao žrtveni lik koji se dobrovoljno odriče svojega teksta za svoju publiku. „... život svoj, / Poželjet ja ću da, od sreće, / zgasnem ga za vas, poput svi-jeće.“² Gower slijedi logiku edipovske paradigme kako je iskazana u **Periklu**: tekst, unatoč njegovu potomstvu, pripada mlađoj generaciji, a ne ocu koji ga je stvorio. To stalno prenošenje od Apolonijeve pripovijesti od literarnog oca na sina predstavlja pojam tekstualnosti koliko fluidnog toliko i otvorenog kraja – koji svaka nadolazeća generacija stalno prerađuje i oživljava.

Ako nam je **Gower** predstavljen kao ideal požrtvovnog oca, slijedi ga **Antioh**, koji je i tlačiteljski otac i represivni umjetnik. Umjesto da oslobodi svoje potomstvo, on ga radije preobražava u vrstu objekta za koji može tvrditi da je njegovo apsolutno vlasništvo. Antiohova kći pojavljuje se kao instrument („fair viol“) na kojem „svira“ njezin otac i kao „book of praises“ kojoj je on autor i predstav-

² Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, Zagreb: Nakladni zavod Matica hrvatska, str. 45, prijevod Luko Paljetak
Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, New York: Washington Square Press „I life would wish, and that I might/ Waste it for you like taper-light“ (I.Cho.15-16), str. 1

lja je njezinim prosiocima da je vide – ali ne i dodiruju. Antioh je tada umjetnik/otac koji zadržava apsolutnu vlast onoga koji stvara: on je, ustvari, noćna mora verzije petrarkističkog ljubavnika – kao umjetnika koji nastoji posjedovati voljenu preobražujući je od nedostupne, zagonetne žene u idolatrijski fetišizirani tekst, tekst za koji samo on ima ključ.

Ono što razlikuje **Antioha** od **Gowera** prije svega je **Antiohova** nesposobnost da prepozna „drugost“ - postojanje bilo koje osobe ili iskustva a da to nije zrcalna slike sebstva te da ga zato sebstvo ne može apsolutno kontrolirati ili posjedovati. Upravo je taj nagon da se potisne drugost – bez obzira na to je li drugost doživljena kao nečije nekontrolirano nesvjesno, uništavajući doživljaj smrti, prijetnja seksualnosti (koju **Lacan** i **Freud** uspoređuju sa smrću), ili strana prisutnost žene - koja vodi **Antioha** da preobrazi svoju kćer od kompleksnog subjekta u uvjerljivu, narcističku sliku sebe; to čini namećući joj incestuozni odnos.

Antiohovo odbijanje da prizna kćer kao subjekt s njezinim pravima odjekuje u zagonetci koju smišlja da proscima spriječi pristup:

**„Kralj stoga nalog izda tada –
Da nju zadrži, da strah zada –
Zagonetku taj što ju snubi,
Ne riješi li mu, život gubi.“³**

U **Antiohovu** načinu oblikovanja zagonetka se ne pojavljuje kao enigma, nego više kao produženje očevoga apsolutnog zakona. Naglasak na „zakonu“ podsjeća nas da Antioh, kao otac i kralj, utjelovljuje patrijralnu kulturu kao onu koja prožima i koja je najrepresivnija. Za **Antioha**, zakon je cenzura – zakon na koji se tiranin poziva kako bi ušutkao i kćer i prosce za njezinu ruku. Represivne konotacije toga zakona izražene su u riječi „still“ – „to keep her still“ (**na hrvatski je preveden kao – „da nju zadrži“**): izraz nas ne podsjeća samo na **Antiohovo** tlačiteljsko zadržavanje svoje kćeri, nego također znači njegovu krađu kćerina glasa u odabiru budućeg supruga. A pri odbijanju da pusti svoju kćer, Antioh je drži nepokretnom („still“), kao svoju „glorious casket“

³ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 46
Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. str. 2
„Which to prevent he made a law,
To keep her still, and men in awe;
That whoso ask'd her for his wife,
His riddle told not, lost his life.“
(I - Cho. 35-9)

(čin I. i 78)⁴ – neimenovan objekt očeve strati. Tamo gdje se Shakespeareova igra riječi normalno otvara u proliferaciju mogućih značenja, te *dvosmislenosti* navode čitatelja da se vrati opsesivnom i uskom značenju koje bi **Antioh** nametnuo svojoj kćeri.

To je trenutak kad Shakespeareov Periklo najviše podsjeća na djelo Oedipus Rex. Oba teksta uključuju zagonetku, incest i takmičenje s ocem

da ti „**jezikom nijemim, likom blijedim zbore**/...

Ko mučenici stoje, što ih prijek/Kupido smaknu⁵.

Oduzeta govora, prosci, poput **Antiohove** kćeri, promijenjeni su od kompleksnih subjekata u njihovim vlastitim pravima u tihe ambleme **Antiohove** kastrirajuće moći.

Kontrast između nasuprotnih poimanja autorstva **Gowera** i **Antioha** pripada paradoksu drugosti. **Antioh** se nada da će zadržati nadzor nad svojim životom potiskujući drugost – transformirajući tlačenu ženu, enigmatski tekst i prijeteću seksualnost u statičnu projekciju sebstva; ironično, no taj nagon za samoposjedovanjem vodi gubitku sebstva – smrti njegove loze. Nasuprot tome, **Gower** je autor koji se suočava sa smrću (razvlaštenjem svojega teksta) prepoznavanjem labilne, dinamične i nedostižne polifonije svojega teksta; taj proces zapravo osigurava njegovu besmrtnost: vraćen je u život svaki put kad dopušta da novi autor ponovno napiše **Apolonijevu/Periklovu** priču. Komad, u krajnjoj liniji, počinje s **Gowerovim** uskrsnućem: „**Da pjesmu vam iz давnog doba/Zapjeva, Gower iz svog groba**...“⁶

⁴ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 49

⁵ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 48
Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. „tell thee, with speechless tongue and semblance pale./That ...? Here they stand martyrs slain in Cupid’s wars“ (I i 35-37) str. 4

⁶ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 45

Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. „To sing a song that old was sung/From ashes ancient Gower is come“ (I Cho 1-2), str. 11

Shakespeareov Gower tako predstavlja alternativu **Antiohu**, koji predstavlja lakanovsku ideju da je Otac apsolutna istina. Ta se kruta predodžbu očinstva (utjelovljenu u **Antiohu**) može zamijeniti **Gowerom** koji predstavlja zajednički i rizičniji pojam istine.

Premda komad počinje s usredotočenošću na očinske likove, uskoro prepušta mjesto **Periklu** koji mora, odgonetavajući zagonetku, odabrati između dvaju poimanja očinstva: ako krivo protumači zagonetku, identificira se s **Antiohom** i tako dopušta sebi da bude pretvoren u drugu okamenjenu sliku **Antiohove** moći; ali, ako se upusti u tumačenje zagonetke kao zakona u dubljim slojevima teksta, odmiče se od izazova **Antiohove** fiksacije u fluidnije i dinamičnije poimanje koje predstavlja **Gower**, i velikodušne figure oca koje ga slijede – **Periklov** otac i **Simonid**. Okrećući se od tiranskog **Antioha** prema velikodušnom **Simonidu** (imidža **Periklovog** pravog oca), **Periklo** odigrava vrstu procesa koji je možda prošao sam **Shakespeare**. Adaptirajući **Gowerovu** popularnu inačicu Apolonijeve priče, Shakespeare ne predviđa **Gowera** kao **Antioha** – kao lik oca koji se tiranski drži svoje pripovijesti blokirajući kreativnost mladih autora; skloniji je tome da vidi **Gowera** kao *auctora* koji se slobodno razvlašćuje Apolonijeve priče prosljeđujući je mladim autorima kako bi preimenovali i revidirali tradicionalnu priču (upravo kao što **Simonid** velikodušno predaje svoju kćer **Periklu**).

Očita analogija između **Shakespeareova** položaja kao mlađeg autora te **Periklova** položaja kao mlađeg autora ojačana je stalnim referencama na **Antioha** kao i tiranskog oca i blokiranja autora/umjetnika čiji utjecaj **Periklo** mora naučiti odbiti. To eventualno odbijanje posljedica je **Periklova** tumačenja **Antiohove** zagonetke i imaga kćerke. Zadovoljan, u početku, pojavom kćerke, **Periklo** ne istražuje ispod površne slike koju mu predstavlja **Antioh**: čita je na početku kao „**Lice joj knjiga hvala je gdje mogu/Tek mogu rijetke slasti čitati se**“⁷, no kad se **Periklo** okreće od **Antiohove** kćeri kao teksta tekstu kao samoj zagonetci (s kojom se identificira **Antiohova** kći), on odlučuje pogledati iza kćerkine privlačne fasade: „**O čašo svjetla, voljeh te, i bih,/Da nisi tako puna zala svih**“⁸. Slike transparentnosti koje

⁷ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 47

Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. str. 3 „the book of praises. Where is read/Nothing but curious pleasures“ (I. i 16-17)

⁸ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 49

Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. „Fair glass of light, I love’d you, and could still,/Were not this glorious casket stor’d with ill“ (I. i 77-78), str. 5

dominiraju tim kupletom otkrivaju što je **Periklo** otkrio dok je promatra iza vanjštine „poštene“ princeze: princeza nije, kakvom se prikazuje, subjektivni Drugi kojeg **Periklo** mora riskirati susresti: ona je prije idolopoklonička slika svojega oca – prekrasna posuda koja zagrađuje očev prvotni grijeh.

Ono što razlikuje **Perikla** od ostalih udvarača – ono što mu dopušta da razumije značenje zagonetke – čini se da je njegov dar samospoznaje. Tako, gledajući u glave prosaca, komentira:

**Hvala ti, smrtnost krhku si mi ti
Podučio da spozna samu sebe,
Pripremio si slikama tim strašnim
Tijelo mi, ko i ova, za kraj nužan.
Slika je smrti zrcalo što kaže
Da život tek je dah i da nas laže.**⁹

Tamo gdje Antiohovo tlačenje kćerkine subjektivnosti i njegova egzekucija njezinih prosaca otkriva njegovu opsesiju prijanjanja za apsolutnu moć, **Periklo** je od početka predstavljen kao netko spreman prepoznati krajnju bespomoćnost čovjeka suočenog sa smrću. To svojstvo sposobnosti da se prepozna ono što drugi tlače, omogućava **Periklu** vidjeti više od površne pojavnosti zagonetke kao **Antiohova** apsolutnog „zakona“ te sagledati dublje, potisnutije slojeve značenja skrivenog unutar njih. Priznajući svoju smrtnost, Periklo se oslobađa paralizirajuće represije i fiksacije koja karakterizira Antioha i one koji potpadaju pod njegov utjecaj.

To je trenutak kad Shakespeareov **Periklo** najviše podsjeća na djelo **Oedipus Rex**. Oba teksta uključuju zagonetku, incest i takmičenje s ocem; no **Shakespeare** predstavlja edipovsko iskustvo tako da udalji svoj komad od tragičnih implikacija djela **Oedipus Rex**. Jer dok Edip rješava zagonetku čovjekova rođenja i smrti da bi slijepo uletio u incest, **Periklo** prepoznaje incest u odnosu između **Antioha** i njegove kćeri; tako je, riješivši zagonetku, sposoban okrenuti se od iskušenja incesta; u tom procesu izbjegava posesivnost – svojstvo koje je u ovom komadu blisko povezano s incestom.

⁹ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 48

Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. str. 4 „Antochus, I thank thee, who hath taught My frail mortality to know itself, And by those fearful objects to prepare This body, like to them, to what I must, For death remember’d should be like a mirror, Who tells us life’s but breath, to trust it error.“ (I.i.42-47)

Razlika između tih dvaju junaka – vladaoca izražena je i u njihovim suprotnim reakcijama na zagonetku. Dok **Edip** pre nagljeno vjeruje da je, riješivši Sfinginu zagonetku, stekao nadmoć nad svojim životom i sudbinom, **Periklo** nikad ne otkriva bilo kakav oholi osjećaj prema samosvladavanju: zapravo, on nikad ne artikulira očit odgovor na zagonetku. U priči o Edipu radi se, kao što to kaže **Shoshana Felman**, o „krivom prepoznavanju vlastite povijesti,“ dok se u **Periklu** predstavlja junakova sposobnost da izbjegne statičnost i idolatriju koja je povezana s oholim povjerenjem u apsolutna značenja, tako što prepoznaje zagonetku vlastite smrtnosti.

Logika **Perikla** paradoksalna je: **Antioh** koji se drži za vlastit život objesivši se na kćerkin dok demonstrira apsolutnu moć nad proscima, uskoro umire na strašan način, bez nasljednika koji bi nastavio njegovu lozu; nasuprot tomu, **Periklo**, koji ima na umu vlastitu smrtnost te priznaje kako ima malu kontrolu nad svojom sudbinom, postaje besmrtnim dok priznaje da je on dio prošlosti, sadašnjosti i buduće loze.

Taj proces prepoznavanja počinje kad **Periklo** sagleda lažni modela očinstva – **Antioha** – da bi priznao vlastitog oca koji, za razliku **Antioha**, slobodno zavješta svoje naslijeđe potomstvu (upravo kao što **Gower** i **Shakespeare** priznaju staru liniju **Apolonijeve** pripovijesti).

**Periklo: Zar oklop! Molim, dajte da ga vidim.
Hvala ti, Sudbo, što mi ipak nakon
Svih muka daješ nešto za moj spas.
Taj oklop moj je, nasljeđa mog dio
Što mi ga otac, baš na smrtnom času,
Bje ostavio s naređenjem strogim:
„Periklo, on mi bješe štit od smrti,
Čuvaj ga.“¹⁰**

(...)

Duh smrti nadvija se na **Periklovu** obitelj – bez obzira na to radi li se o **Antiohovu** pokušaju da ubije **Perikla, Taidinoj** „smrti“ pri porodu ili prijetnji smrću

¹⁰ Shakespeare,W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 69
Shakespeare,W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. str. 27
An amour, friends! I pray you, let me see it.
Thanks, Fortune, yet, that after all thy crosses
Thou giv’st me somewhat to repair myself;
And though it was my own, part of mine heritage,
Which my dead father did bequath to me, With
This street charge, even as he left his life:
„Keep it, my Pericles, it hath been a shiels
„“Twixt me and death“.
(II.i.119-26)

Dionizijeve pristalice **Periklovoj** kćeri **Marini**. Prijetnja smrću može biti dijelom i zbog zagađenja – osobito **Periklovim** zagađenjem incestuoznom aferom između **Antioha** i njegove kćeri. Sam **Periklo** primjećuje da „**otkriven grijeh ko vjetar je što puše/I od drugih puni prašinom**“¹¹ Ta se potencijalna regresija u narcizam i incest tako doživljava kao vrsta kuge koja ugrožava **Periklovo**, **Taidino** kao i **Marinino** postojanje.

(...)

Shakespeareovo predstavljanje **Marine** čini se da utjelovljuje dva nasuprotna koncepta: s jedne strane, on je predstavlja kao subjektivnu umjetnicu u njezinu vlastitom svjetlu, lik koji se, poput njezina oca, velikodušno razvlašćuje za sljedeću generaciju, koja će zauzvrat obnoviti dio njezine obiteljske loze. U tom smislu ograničenje **Marinina** karaktera može se činiti kao dio ambicioznog obrasca za konstruktivno razvlaštenje koje uključuje muške kao i ženske karaktere: tako kao što vidimo da **Gower** ustupa svoje djelo **Shakespeareu** te **Periklov** otac odstupa za **Perikla**, koji je zauzvrat izbrisan likom **Marine**, upravo kao što će ona, kad se jednom uda, odstupati za buduće potomke. S druge strane, **Marinino** tiho stapanje u braku - šutnja koja je kontrastirana s **Periklovom** aktivnom afirmacijom njegove ljubavi za **Taidu** – sugerira da je **Shakespeare** bio, na kraju, nesposoban transcendirati konceptualne granice renesansne misli; iz tog razloga on ne predstavlja **Marinu** kao aktivnu sudionicu u sustavu egzogamije braka izvan određene društvene skupine.

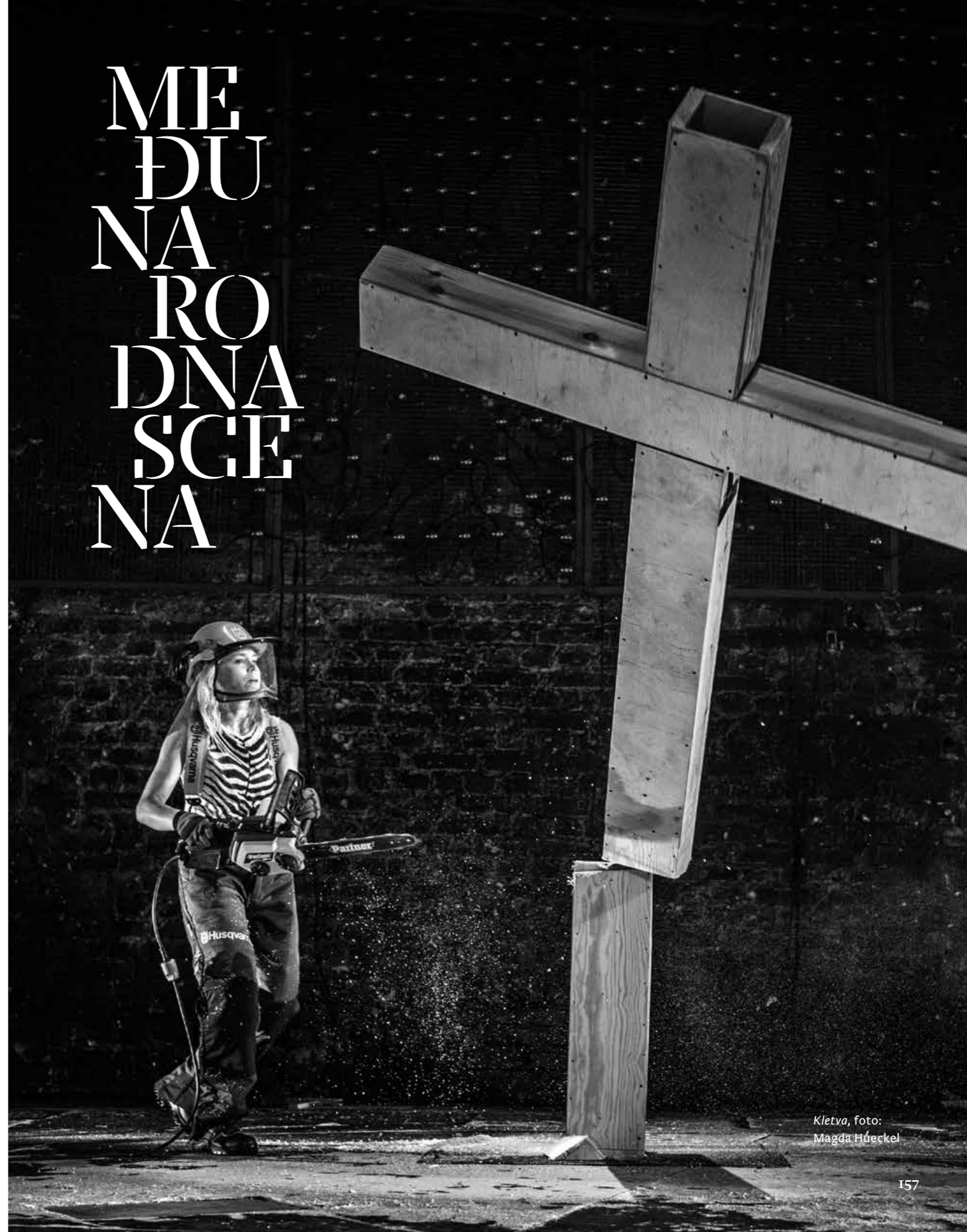
Sličan obrazac podcrtava **Shakespeareovu** prezentaciju njegove književne loze. Usprkos velikodušnom priznanju svojega *auctora*, **Shakespeare** predstavlja **Gowera** na ponešto samoposlužujući način: činjenica da uzima svoju priču iz djela autora koji, kako sugerira, nikada nije bio očaravajući, dopušta mu da se odmakne od izazova savladavanja teškog književnog prethodnika. I premda **Shakespeare** priznaje **Gowerov** utjecaj, također ga marginalizira – ograničavajući njegovu prisutnost na okvirne dijelove teksta. Njegov odnos prema književnim sljedbenicima na sličan je način samozaštitnički jer on lukavo predstavlja svoje nasljednike kao publiku prije no moguće prijeteće autore koji bi ga mogli nadmašiti kao umjetnika stvarajući vlastite, snažnije verzije **Perikla**. (...)

Ulomak iz gleda - *Nastajanje Perikla* - **Maria Terese Micaele Prendergast**

S engleskoga prevela: *Ljiljana Filipović*

¹¹ Shakespeare, W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 49
Shakespeare, W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. str. 6
„vice repeated is like wan’ring wind, /Blows dust in others’ eyes, to spread itself“ (l.i. 93-5)

ME ĐU NA RO DNA SCJE NA



Kletva, foto:
Magda Hückel