

VANVREMENOST ŠEKSPIROVOG MAKIJAVELISTE RIČARDA III

Šekspir je svoju viziju engleskog vladara Ričarda III gotovo u celosti zasnovao na verziji Tomasa Mora, pod nazivom *Istorija kralja Ričarda III* (1557). Mor je Ričarda doživeo ne samo kao zločinca, već kao neprevaziđenog glumca, koji je političku veštinu manipulacije doveo do savršenstva, prisvajajući različite identitete koji su prikrivali njegove istinske vlastoljubive namere i nipodaštavali značaj porodičnih vrednosti i konvencionalnog morala. Iako se istorijski Ričard znatno razlikovao od načina na koji ga je Mor prikazao, Šekspir detaljno razrađuje Morovu viziju Ričarda III, s posebnim osvrtom na fizičku degradaciju lika koja je zapravo otelotvorenje njegove lične moralne degradacije. Upravo se u ovoj činjenici ogleda vanvremenska komponenta Šekspirovog makijaveliste, koji budi interesovanje književnih kritičara i čitalačke publike još od 1592. god., kada je *Ričard III* doživeo svoju prvu scensku premijeru. Teorijski okvir rada čine značajni uvidi savremenih teoretičara (Legata, Grinblata, Kostića, Kota, Grejdija i Hoksa), koji se iz svojih različitih kritičkih perspektiva bave ovom temom.

Ključne reči: tragedija, fizička/moralna degradacija, zvanična/alternativna istorija, autentičan/ realan čovek, makijavelista

Makijaveli u studiji *Vladalac* (1513) obrazlaže ideje o svetovnom razumevanju političke moći kao mehanizma kojim se može realizovati i dobro i zlo, u zavisnosti od volje vladara. Poput većine renesansnih autora čiji je glavni cilj bio istražiti kakav je zaista čovek, umesto kakav čovek treba da bude, Makijaveli izražava svoje interesovanje za „stvarnog” ili „realnog” čoveka, kako ga naziva Suhodolski (v. SUHODOLSKI 1972: 352): precizni i konkretni sekularni uvidi u ljudsku prirodu, po Makijaveliju, predstavljaju uslov za ostvarivanje svake održive političke teorije i dobre vladavine.

Međutim, koliko su zapravo precizni ovi uvidi na kojima Makijaveli zasniva svoju političku teoriju još uvek je diskutabilno. Makijavelijevo viđe-

¹ milena.kostic@filfak.ni.ac.rs

nje „realnog” čoveka je u potpunosti pesimistično i može se posmatrati kao svetovna verzija Avgustinove doktrine o urođenoj ljudskoj izopačenosti:² po Makijaveliju, ljudi su pohlepni, prevrtljivi, egocentrični i pre svega zainteresovani za ostvarivanje i očuvanje političke moći i dominacije bez obzira na posledice. Prema tome, idealni vladar mora neizostavno da koristi represivne mere kako bi kontrolisao svoje podanike, tj. mora da koristi silu kako bi stvorio „idealno” društvo koje bi se odražavalo u vladi koja je u mogućnosti da zaštiti čoveka od sebe samog. Makijavelijevi idealni vladari su zato oni koji su uspešni, ne zbog svoje dobrote i blagosti, već zbog jačine, lukavstva i izdržljivosti. Politička neiskrenost je legitimna, tvrdi Makijaveli, iz prostog razloga što u moralno nesavršenom svetu, vladar ne može da bude moralno savršen, a da pritom ne prouzrokuje sopstveni politički krah. Iako bi bilo poželjno da vladar bude pun vrlina u očima svojih podanika, istorijski primeri vladara nas podučavaju da idealni vladar mora da pravi kompromise sa standardima dobrote i vrline kad god je to neophodno (MACHIAVELLI 1953: 58).

Glavni makijavelistički moto - „cilj opravdava sredstva” – obuhvata, pre svega, cinizam vladara pomoću koga on teži za prividom pravičnosti koju društvo vrednuje, a on sam ne mora, tako da kad god smatra da je neophodno primeniti otvorenu silu i surovost, može i mora da odbaci društveno vrednovani privid pravičnosti. I zaista, jedno od najvažnijih sredstava koje idealni vladar mora da koristi po Makijaveliju jeste surovost, jer ga se zbog toga ljudi plaše, što zadovoljava još jedan postulat iz Makijavelijevog vodiča za vladare - „mnogo je bolje da te se plaše nego da te vole”. Da rezimiramo, Makijavelijev idealni vladar mora da bude spreman da koristi svakojake laži, prevare i obmane kako bi se zadržao na vlasti, tako da iz ovoga logično sledi zaključak da moralnost, kao karakteristika vođe, nije poželjna, jer vladaru može da nanese više štete nego koristi (MACHIAVELLI 1953: 59).

Iako je Makijaveli imao u vidu konkretne istorijske događaje dok je pisao *Vladaoca* (ujedinjavanje rascepanih i zavađenih italijanskih provincija u XVI veku), njegova studija i danas predstavlja omiljeno političko štivo, a svaki vladar ili političar koji se bespogovorno zalaže za ostvarivanje određenih ciljeva, bez obzira na tragične posledice, popularno se naziva makijavelistom. U radu ćemo se baviti proučavanjem vanvremenskih komponenti Šekspiro-

² Sv. Avgustin, hrišćanski filozof i teolog iz V veka, rodonačelnik i glasnogovornik *Doktrine o prvobitnom grehu*. Osnovno načelo ove doktrine predstavlja ideja o urođenoj izopačenosti čoveka, koji poseduje slobodnu volju u određenoj meri, ali je ona kontaminirana instiktima i porivima grešnog tela. Zbog toga, put spasenja, po Avgustinu, ne može da se nađe izvan religioznih institucija. Treba napomenuti da je Avgustin poznat po kontroverzi sa Pelagijem, hrišćanskim asketom iz V veka, koji je nasuprot njemu, zagovarao *Doktrinu slobodne volje*, koja se zasnivala na ideji da se čovek rađa kao slobodno biće koje može samostalno da rasuđuje, što je predstavljalo napad na institucionalizovanu religiju. Crkva i crkveni kler, po Pelagiju, nisu predstavljali neophodne činioce ličnog spasenja pojedinca, što je u to vreme bila radikalna ideja koja je dovela do progona Pelagija i njegovih sledbenika.

vog makijaveliste Ričarda III, koji budi interesovanje književnih kritičara i čitalačke publike još od 1592. god., kada je ovaj istorijski komad doživeo svoju prvu pozorišnu premijeru.

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

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

Iako je ovo novi dramski element koji Šekspir uvodi u svoje istorijske drame, on zapravo predstavlja povratak dramskom nasleđu iz ranih engleskih moraliteta: Ričard, poput lika Poroka iz moraliteta, uspostavlja prijateljski odnos sa publikom; međutim, kako Legat ističe, „publika ubrzo dolazi do saznanja da se ovom prijatelju ne može bezrezervno verovati” (LEGGATT 2005: 33).³ Dakle, u liku Ričarda III možemo uočiti osnovne osobenosti Poroka iz srednjovekovnih i ranih renesansnih moraliteta⁴ – Ričard je sušto oličenje

³ Sve odlomke u tekstu prevela M.K.

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

⁴ Moraliteti počinju da se razvijaju od kraja XV veka. Njihova osnovna karakteristika ogleda se u naglašavanju individualne sudbine čoveka, za razliku od misterija, koje su se usredsređivale na sudbinu čovečanstva u celini, jer su svi, po hrišćanskoj eshatologiji koju su otelotvarale, morali da stanu pred tvorca na dan strašnog suda, tvrdi Dragan Klaić u studiji *Pozorište i drame srednjeg veka* (1988). U moralitetima još uvek ne dolazi do izražaja individualizovani dramski lik savremenika, već generički tip, čoveka u principu (Everyman): „Više nego alegorijski karakter figura – vrlina i poroka, anđela i đavola, dobrih i zlih strana čovekove ličnosti, nagrada i kazni – u moralitetima se ističe pojedinac kao biće odgovorno i kadro da sebi, odnosno svojoj duši obezbedi spasenje valjanom ponašanjem za zemaljskoga života...Dok se figure biblijskih ličnosti u misterijama i figure svetaca koji stradaju za vrlinu i snagom vere iskupljuju grešnike u miraklima ukazuju srednjovekovnom gledaocu kao apstraktni modeli, kao autoriteti čijoj

zla, koje se naslađuje svojim iskonstruisanim zločinima, svojim domišljatim spletkama zabavlja publiku i komentariše ih sa dosta superiornog humora; međutim, iako privučena harizmom, publika zapravo nije zavedena njegovim glumačkim umećem i laskavom retorikom.

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

Makbet je, s druge strane, opisan kao hrabar i častan vojskovođa koga razdire unutrašnji konflikt između moralne svesti koju još uvek poseduje i ličnog osećanja da je postepeno gubi. Kroz oslikavanje Makbetovog pada u zločin, ova Šekspirova tragedija govori o moralnom i duhovnom propadanju čoveka, koji je prvobitno bio „pun mleka dobrote čovečanske” (I, v, 18).⁵ Prateći sudbinu običnog čoveka koji se preobražava u zločinca, publika dobija potpuni uvid u Makbetov unutrašnji proces odumiranja duše, te njegovu smrt doživljava sa olakšanjem, jer je pravda zadovoljena, ali i sa osećanjem žalosti zbog konačne i neizbežne propasti potencijalno kvalitetnog ljudskog bića. „Otuda je razlika između *Ričarda III* i *Makbeta*, razlika između melodrame i tragedije” (KOSTIĆ 1994: 195).⁶

uzvišenosti on može da stremi, ali ne i da se bitno približi, moraliteti prikazuju običnog čoveka, bilo kog čoveka, takvu identifikaciju znatno pojačavaju, a s tim i potpomažu svoje didaktično dejstvo” (KLAJIĆ 1988: 17, 18). Međutim, didaktično dejstvo moraliteta nije se ogledalo samo u dramskoj strategiji identifikacije publike sa pozorišnim junakom, već i, sasvim suprotno, u strategiji separacije, naročito u slučaju lika Poroka, pri čemu dolazi do izražaja moralna osuda njegove životne filozofije od strane publike, koja svakako ne može da mu obezbedi spasenje kome se težilo. Šekspir primenjuje dramsku strategiju separacije iz srednjovekovnih moraliteta upravo na primeru lika Ričarda III.

⁵ “milk of human kindness”

⁶ Nikola Milošević u studiji *Negativan junak* (1965) na sličan način poredi likove Ričarda III i Jaga iz tragedije *Otelo*. Za razliku od pomenutih paralela između Ričarda III i Makbeta, po kojoj su publika i čitaoci izražavali veću naklonost ka Makbetovoj tragičnoj sudbini, Milošević govori o drastičnoj odbojnosti i inferiornosti Jaga u odnosu na harizmatičnu privlačnost Ričarda III, koja publiku i čitaoce čini saučesnicima u njegovim zločinima. Milošević privlačnu moć Ričardovog lika tumači razlozima strukturalne prirode: „Privlačnost ovog Šekspirovog junaka

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

Šekspir je svoju viziju engleskog vladara Ričarda III gotovo u celosti zasnovao na verziji Tomasa Mora, pod nazivom *Istorija kralja Ričarda III* (1557)⁷. Mor je Ričarda III doživeo ne samo kao zločinca, već kao neprevaziđenog glumca, koji je političku veštinu manipulacije doveo do savršenstva, prisvajajući različite identitete koji su prikivali njegove istinske vlastoljubive namere i nipodaštavali značaj porodičnih vrednosti i konvencionalnog morala. Iako se istorijski Ričard znatno razlikovao od načina na koji ga je Mor prikazao, Šekspir detaljno razrađuje Morovu viziju Ričarda III, s posebnim

ne zavisi ni od moralnih ni od humanih, niti pak od nekih imoralnih, odnosno morfoloških i psiholoških vidova dramske strukture, nego u prvom redu od mesta i rasporeda pojedinih momenata strukture samoga komada" (MILOŠEVIĆ 1965: 62). Iako nudi značajne uvide, Miloševićeva studija je usko skoncentrisana na strukturalnu problematiku drame, te joj zato ovde i nismo posvetili više pažnje, budući da smo se u našem tumačenju lika pre svega rukovodili idejama koje Milošević u svom čitanju *Ričarda III* zanemaruje.

⁷ Međutim, pre nego što se posvetimo Morovoj viziji Ričarda III, treba istaći njegove stavove o ljudskoj prirodi i idealnom državnom uređenju, koje su u velikoj meri inspirisale Šekspira. U poređenju sa Makijavelijevim *Vladaocem*, potpuno drugačija definicija čoveka i političkog ideala kome treba težiti opisana je u *Utopiji* (1516) Tomasa Mora, koji se vraća idejama koje je proklamovao Pelagije još u V veku. Za razliku od Makijavelija, Mor pravi razliku između „stvarnog“ i „pravog“ čoveka (v. SUHODOLSKI 1972: 352). Stvaran čovek predstavlja, po Moru, odstupanje od pravog čoveka: čovek nije urođeno zao, njegove izopačenosti su zapravo društveno uslovljene. Autentičan, originalan, istinski čovek je sposoban da pokaže ljubav prema svom bližnjem i ima urođeni smisao za pravdu. Pravda, smatra Mor, jeste pravo svakog čoveka stečeno rođenjem. Jedini način da se „stvarni“ i „pravi“ čovek ujedine jeste stvaranje društva u kome neće postojati nejednaka podela bogatstva, tj. društva koje će se zasnivati na ideji o zajedničkoj imovini (MORE 1953: 102).

osvrtno na fizičku degradaciju lika koja je zapravo otelotvorenje njegove lične moralne degradacije.

Tako na primer u III činu, u sceni u kojoj Ričard i njegov saveznik Bakin-gam izvode pravu glumačku predstavu pred predsednikom londonske opštine i drugim uvaženim građanima (vii scena), sa Ričardom u glavnoj ulozi, koji, u pratnji dvojice crkvenih velikodostojnika dostojanstveno stupa na scenu, aludirajući na svoju navodnu pobožnost, kao i na ličnu nezainteresovanost za svetovnu vlast, Šekspir se u celosti oslanja na Morovu viziju, a publici odmah postaje jasno da je posredi politička manipulacija. Mor svoju viziju u ovoj sceni zasniva na satiri licemerja engleskih renesansnih političara, a istovremeno sugerise koliko je politička moć zapravo nestalna, jer put od kraljevskog trona često vodi do dželatovog gubilišta, što nam Šekspir neumorno ilustruje u istorijskim dramama. Jedini savet koji Mor može da podeli nedužnim posmatračima ove glumačke šarade, identičan je onom koji njegov glasnogovornik u prvoj knjizi *Utopije*, Rafael Hitlodej, daje mudrim ljudima o uzdržavanju od mešanja u državnu politiku, jer sve što kažu može da ih izloži opasnosti, a svakako ne može uticati na značajniju promenu državnog poretka, jer njihove ideje vladajući režim uglavnom ignoriše (MORE 1953: 105). Tako u Šekspirovom *Ričardu III*, nakon stupanja Ričarda na političku scenu, bezimni treći građanin, plašeći se erupcije nasilja i anarhije, slično komentariše novonastalu političku situaciju: „Kad se naoblači, mudri ljudi oblače kapute” (II, iii, 32).⁸

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

Ričard vodi računa da sebe umota u plašt moralnog autoriteta i zato se pojavljuje pred građanima sa molitvenikom u ruci i u društvu dvojice crkvenjaka; ukoliko je ova predstava o pobožnosti licemerna, a javno mnjenje njom izmanipulisano, Šekspirova publika bi brzo shvatila da su ovakve predstave predstavljale osnovne elemente u političkom poretku stvari. Neki među njima su se možda još uvek sećali kako je kraljica Elizabeta pompezno poljubila Bibliju tokom svog krunisanja. Pa ipak, u Šekspirovoj istorijskoj drami nema nikakve sumnje da je razumno, logično, čak nužno svrstavanje uz uzurpatora.

⁸ “When clouds appear, wise men put on their cloaks.”

Razvlašćeni kralj energično hrabri svoje ljude da se uništi neprijateljska vojska, sve same „protuve, mangupe i begunce” (V, vi, 46) koje predvodi „bezveznjaković” (V, vi, 53). Međutim, ova beznačajna figura uspeva da svrgne i ubije kralja (GREENBLATT 2007: 2)⁹.

Istorijski obrazac koji Mor oslikava u svojoj *Istoriji kralja Ričarda III*, a Šekspir preuzima u svojoj istorijskoj drami, počiva na ironiji. Ričard je u političkoj prednosti jer zna mnogo više od svih svojih protivnika, ali, s druge strane, zahvaljujući preuzimanju dramske karakterizacije likova iz moraliteta, publika zna više i od samog Ričarda. Šekspir u *Ričardu III* istražuje koncept političke tiranije i oslikava vlastitu verziju političkog uspeha i pada jednog tiranina. Možda se upravo u ideji Šekspirovog bezvremenog upozorenja na političku tiraniju ogleda savremenost ovog istorijskog komada, te je iz ove perspektive stav prezentista o nalaženju i isticanju veza između otkrivanja uzroka i posledica političkih dešavanja iz prošlosti zarad tumačenja sadašnjeg političkog trenutka u potpunosti logičan i opravdan (GRADY, HAWKES 2007: 5-6).

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

Iako je priča očigledno vezana za englesku istoriju, publika je lično prihvatila poruku drame gde god smo gostovali. U Hamburgu, Ričardove crnokošuljaške trupe su doživljene kao komentar na Treći Rajh. U Bukureštu, u trenutku Ričardovog pogubljenja, čuli su se srčani povici u publici kojima su Rumuni na trenutak čak prekinuli predstavu, verovatno u znak sećanja na trenutak oslobađanja od Čauševskog režima (MCKELLEN 1996: 13).¹⁰

Slično Mekelenu, čija je pozorišna verzija *Ričarda III* zasnovana na vanvremenskoj pobuni protiv svakog vida političke tiranije i njene moguće primene

⁹ “He is careful to wrap himself in the mantle of moral authority, appearing before the citizens with prayer book in hand in the company of two “deep divines,” and if this show of piety is hypocritical and the popular acclamation manipulated, Shakespeare’s audience easily grasped that such shows were essential elements in the order of things. Some, after all, might have still recalled that Queen Elizabeth ostentatiously kissed a Bible during her coronation procession. Yet Shakespeare’s history play never doubts that it is reasonable, sane, even necessary to rise up on the side of the usurper. The beleaguered king vigorously exhorts his troops to destroy the invading army, “vagabonds, rascals, and runaways” (5.6.46) led by a “paltry fellow” (5.6.53). But the paltry fellow succeeds in killing the king” (GREENBLATT 2007: 2)

¹⁰ “Although our story was obviously an English one, audiences took the message personally wherever we toured. In Hamburg, Richard’s blackshirt troops seemed like a commentary on the Third Reich. In Bucharest, when Richard was slain, the Romanians stopped the show with heartfelt cheers, in memory of their recent freedom from Ceaucescu’s regime” (MCKELLEN 1996: 13).

na specifične društveno-istorijske okolnosti, Jan Kot je u studiji *Šekspir naš savremenik* (1990) govorio o poljskom čitanju i izvođenju *Hamleta* iz 1956. godine. Kot ističe da ova poljska verzija *Hamleta* iznenađuje svojom jednoznačnošću i jasnoćom, jer se isključivo zasniva na ideji političkog zločina, uostalom kao i Mekelenova vizija *Ričarda III*. Krakovsko izvođenje *Hamleta* slalo je jasnu poruku o Hamletu, našem savremeniku, sarkastičnom mladiću lišenom svih iluzija, zaraženim politikom, koji se krije iza maske ludila kako bi izvršio društveni udar. Kot u ovom izvođenju tumači lik Hamleta kao oličenje Poljskog oktobra, pobune protiv tadašnjeg represivnog komunističkog režima:

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

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

Međutim, Šekspir takođe ističe činjenicu da postoje i alternativni izvori za buduće sastavljače istorije. U prvoj sceni trećeg čina, u razgovoru između Ričarda i njegovog bratunca, mladog prestolonaslednika, za čije će pogubljenje Ričard već iznaći neko nužno opravdanje i prezentovati ga u formi zvaničnog dokumenta, dečak mu skreće pažnju na drugu vrstu tumačenja istorije, onu nezvaničnu, koja se u obliku mitova, legendi ili, pak, religijskog otkrovenja, prenosi s kolena na koleno. Iako će se opravdanje počinjenih zločina već pronaći putem neke zvanično dokumentovane manipulacije, indirektno će se glasovi žrtava obraćati Ričardu putem košmarnih snova, a koji zapravo predstavljaju oličenje legendarne istorije, ili, „zaboravljenog jezika”, kako bi ga From nazvao (FROM 2003).¹¹

¹¹ Verodostojnost takve, alternativne istoriografije, 'teorijski' je razmotrena u razgovoru između prinčevog mladog brata i Ričardove majke, njegove bake, stare vojvotkinje od Jorka, tvrdi

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

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

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

I konačno, dalje ponavljanje takvog destruktivnog (makijavelističkog!) obrasca istorije može se izbeći „negovanjem nezavisnog mišljenja, masovnim povlačenjem lojalnosti, odbijanjem poslušnosti, investiranjem energije (zvaničnici bi rekli disidentske, utopijske) u drugačije životne koncepcije i projekte” (v. BOGOEVA SEDLAR 2003: 364), tj. negovanjem vizije o Morovom konceptu autentičnog čoveka, koji svoju egzistenciju zasniva na ličnim principima pravičnosti, moralnosti i jednakosti, i ne robuje nametnutim političkim dužnostima i ograničenjima.

Šekspir verovatno nije čitao Makijavelijeve traktate, smatra Fraj (FRYE 1986: 43). Međutim, ne možemo se oteti utisku da je sa Makijavelijevim radom bio u potpunosti upoznat, jer vanvremenski sukob između makijavelistički-pragmatične i morovski-utopijske vizije čoveka očigledno dolazi do izražaja u istorijskim dramama, a naročito u *Ričardu III*. Stoga, treba još jednom istaći da je Šekspir intenzivno proučavao i zalagao se za Morovu utopijsku viziju „pravog čoveka”, čemu u prilog ide činjenica da je zajedno sa još petoricom autora radio na posebnoj drami o Ser Tomasu Moru, koja nije završena, ali svedoči o izrazitoj duhovnoj srodnosti dvojice renesansnih stvaralaca.

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

Citirana literatura

- BOGOEVA SEDLAR, Ljiljana. *O promeni: kulturološki eseji 1992-2003*. Niš: Prosveta, 2003.
- BEČANOVIĆ NIKOLIĆ, Zorica. *Šekspir iza ogledala*. Beograd: Geopoetika, 2007.
- FROM, Erih. *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
- FRYE, Northrop. *On Shakespeare*. ed. Robert Sullivan. New Haven: Yale University Press, 1986.
- GRADY, Hugh, HAWKES, Terence. eds. *Presentist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2007.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare and the Uses of Power*. 2007. Preuzeto sa <http://www.radioopensource.org/shakespeare-and-power/>, Jun 2013.
- HAMVAŠ, Bela. *Patam*. Beograd: Centar za geopoetiku, 1994.
- KLAIĆ, Dragan. *Pozorište i drama srednjeg veka*. Novi Sad: Kulturna zajednica, 1988.
- KOSTIĆ, Veselin. *Stvaralaštvo Viljema Šekspira I i II*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1994.
- KOT, Jan. *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svijetlost, 1990.
- LEGGATT, Alexander. *Shakespeare's Political Drama: the History Plays and the Roman Plays*. London, New York: Routledge, 2005.
- MILOŠEVIĆ, Nikola. *Negativan junak*. Beograd: Vuk Karadžić, 1965.
- MACHIAVELLI, Niccolo. "The Prince". *Three Renaissance Classic*. Ed. Burton A. Milligan. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- MCKELLEN, Ian. *William Shakespeare's Richard III: A Screenplay*. London: Doubleday, 1996.
- MORE, Thomas. "Utopia". In *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- SUHODOLSKI, Bogdan. *Moderna filozofija coveka*. Beograd: Nolit, 1972.

Izvori

- ŠEKSPIR, Viljem. *Ričard III*. prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića. Beograd: Kultura, 1963.
- SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Richard III*. ed. John Jowett. Oxford: Oxford Shakespeare, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. ed. Frank Kermode. The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton Mifflin, 1974.

Milena M. Kostić

TIMELESSNESS OF SHAKESPEARE'S RICHARD III

Summary

Shakespeare based his vision of the English society almost entirely on Thomas More's account of Richard III, entitled *The History of Richard III* (1557). More perceived Richard not only as a villain, but also as an unprecedented actor that brought his political skill of manipulation to perfection by assuming various identities that concealed his aspirations to power and, at the same time, reflected his contempt for family values and conventional morality. Although the historical Richard was utterly different from the way More described him, Shakespeare completely used More's account of Richard III and paid special attention to his physical degradation that simultaneously represented his personal moral degradation. It is precisely in this fact that we should look for the timeless component of Richard III, Shakespeare's Machiavellian hero, who has been inspiring both literary critics and readers from the moment this play was first performed on stage in 1592. The theoretical framework of the paper, revealing the variety of different aspects of this significant theme, is based on the insightful theories of numerous contemporary critics (Leggatt, Greenblatt, Kostić, Kot, Grady and Hawkes).

Key words: tragedy, physical/moral degradation, official/alternative history, authentic/real man, Machiavellist

