

## SUKOB POLITIČKOG I LIČNOG U ŠEKSPIROVOM DELU KRALJ DŽON

*Sažetak:* Rad „Sukob političkog i ličnog u Šekspirovom delu *Kralj Džon*“ zamišljen je kao kritička analiza jedne od drama iz Šekspirovog istorijskog opusa. Istraživanje će se usredsrediti na razmatranje dva ključna pojma: političkog i ličnog – sa posebnim akcentom na razrešenje dileme izbora između dužnosti i savesti. Ova dva pojma biće sagledana naspram subverzivnog karaktera Šekspirove drame *Kralj Džon*. Upravo zbog ambicije da kontrolišu život, a ne da mu služe, vladari iz Šekspirovog istorijskog opusa ne mogu da postanu kompletne ličnosti, već ostaju „podeljeni“ (između političkih i ličnih izbora), zbog čega trpe tragične posledice. T. S. Eliot smatra da treba prevazići ovu disocijaciju senzibiliteta, što nije lak zadatak, ali nije ni neostvariv – ‘podeljen’ čovek može ponovo postati kompletan, i to samo ako služi životu, a ne kontroliše ga. Pri izradi ovog rada koristiće se kritički uvidi novog istorizma, ali će neizostavno biti prisutna i humanistička kritika.

*Ključne reči:* političko/lično, dužnost/savest, novi istorizam, humanistička kritika

Još za života, Šekspir je uživao izvesnu reputaciju te je za rivala imao jedino komediografa Bena Džonsona, koji je smatran obrazovanijim, prefinjenijim i odmerenijim. Zatvaranje pozorišta 1642. godine, revolucija republikanaca, restauracija Čarlsa II Stjuarta, događaji su koji su imali uticaja i na pozorišne aktivnosti: preovladali su francuski i italijanski uticaji, a Šekspir je u poređenju sa njima, bio „mimo pravila“ i isuviše sirov, te su njegove drame pretrpele dosta izmena i revizija. Njegovi savremenici su ga smatrali veštim narodnim dramaturgom, ali ne mnogo uspešnijim od drugih. U praksi, bogatstvo sadržaja i forme, kao i pesničkog genija samog autora, bilo je isuviše vanvremensko da bi moglo biti prepoznato od strane ondašnje publike. Zasluga prepoznavanja Šekspira kao izuzetne književne veličine pripada XVIII veku, kada su brojni kritičari i književnici počeli da prikupljaju kritički materijal o Šekspirovom delu. U XIX veku su se za Šekspira zainteresovali i romantičari, koji u njegovim tragedijama otkrivaju prototip „nesvesnog genija“, pisca velikih strasti njima duhovno bliskog. Dvadeseti vek je Šekspira proglasio

jednim od najvećih pisaca svetske književnosti svih vremena, prepoznajući ne samo poetske vrednosti njegovih tekstova i stihova, već i njegovu neprevaziđenu reprezentativnost – sama činjenica da je Šekspir pisao svoje drame za scensko izvođenje otkriva njihovu neiscrpnu vitalnost.

Međutim, iako se Šekspiru u XX veku konačno priznala genijalnost, interpretacije njegovih istorijskih komada su se često kretale od najvećih hvalospeva do najnegativnije kritike. Tako na primer jedna od najuticajnijih kritičkih interpretacija Šekspirovih istorijskih drama, Tilijardova, zastupa duboko konzervativno stanovište o Šekspiru kao zagovorniku Tjudorskog mita, a ceo njegov istorijski opus opisuje kao eksplicitno didaktički (Tillyard 1964). Tilijard se ovde poziva na stanovište koje je posebno bilo aktuelno tokom XIX veka po kome su Šekspirove istorijske drame bile izjednačavane sa patriotskim veličanjem nacionalnog duha, pri čemu je svaka drama pojedinačno bila važna kao deo celine organizovane oko engleske države kao glavnog protagoniste. Ovde treba istaći činjenicu da istorijske drame sačinjavaju tzv. *Prvi Folio* (1623), u kome raspored dramskih komada prati hronologiju istorijskih događaja, počevši od *Kralja Džona* (rani XIII vek), zaključno sa *Henrijem VIII* (1613).

Reakcije na ovo kritičko stanovište su usledile ubrzo, te je od posebne važnosti istaći studiju Entoni Berdžisa (Burgess 1970), čiji je stav dijametralno suprotan Tilijardovom, a zasniva se na ideji da istorijske drame ne samo što ne veličaju vladavinu dinastije Tjudor, već oštro kritikuju figuru vladara makijavelista koji ne biraju sredstva kako bi ostvarili svoje ciljeve. Budući da su likovi iz istorijskog opusa Viljema Šekspira koncipirani kao ljudi koji su se konačno oslobodili srednjovekovnih stega i postali nezavisni i slobodni da ostvare svoje ciljeve, Berdžis postavlja pitanje – čemu služi ova novostečena sloboda? – i citira Eliota koji kaže „da je ova nova filozofija u isto vreme uzdigla čoveka na herojski nivo koji do tada nije viđen u književnosti, ali isto tako ga i pretvorila u obično domišljato čudovište bez duše“. (Burgess 1970: 103) Šekspirovi vladari sami postavljaju svoje obrasce ponašanja i narušavaju sve pisane i nepisane ljudske zakone i pri tom se ogrešavaju o celovitost ljudskog bića, o kojoj govori Ted Hjuz u svojoj uticajnoj studiji *Šekspir i boginja celovitog bića* (Hughes 1992).

Od svih Šekspirovih istorijskih drama, danas je uvreženo mišljenje da najmanju popularnost uživa upravo *Kralj Džon*. Tome svedoči i činjenica da, za razliku od XVIII i XIX veka kada je ova drama doživljavala vrhunac pozorišnog izvođenja, u poslednje vreme nije bilo velikog interesovanja za njeno izvođenje ni od strane pozorišnih eksperata, ni od strane publike. Književni kritičari uglavnom zameraju Šekspiru formalnu nekoherentnost u oslikavanju kralja Džona i njegove vladavine, a takođe začuđuje i nedoslednost u kraljevom ponašanju, koje predstavlja problem za svakog iole ozbiljnog glumca koji želi da se uživi u ulogu i što autentičnije je predstavi: kralj Džon se oštro suprostavlja Francuzima u prvom činu, da bi već u drugom stvorio političko-vojni savez sa svojim zakletim neprijateljima; u trećem činu odlučno odbacuje papinog izaslanika, a već u petom mu se potčinjava i predaje krunu kao dokaz svoje nevažnosti u poređenju sa papinim autoritetom;

u trećem činu zapoveda da se ubije Artur, mladi rival u trci za kraljevski tron, a već u četvrtom pokušava da poništi tu odluku i sl.

Tilijardov moralni obrazac narušenog i ponovo uspostavljenog reda (Tillyard 1964) ne može se primeniti na primeru istorijske drame *Kralj Džon*. Komad završava nadahnjujućim patriotskim govorom, koji je u potpunoj suprotnosti sa nepatriotskim spletkama, manipulacijama i licemerjem kralja, aristokratije i crkve, koje je Šekspir tako maestralno opisao. Vrhunac paradoksa predstavlja činjenica da taj patriotski poklič dolazi od strane Kopilana, kome je Šekspir namenio ulogu satiričnog komentatora. Ovaj lik zapravo pripada tradiciji tzv. „poročnih“ likova iz srednjovekovnih komada moralnosti, kome takođe pripadaju i Falstaf, Merkucio, Ričard III. Zahvaljujući komičnoj energiji i kolokvijalnoj vitalnosti svog jezika, Kopilan postaje pravi protagonist ove drame, jedini lik kome je Šekspir namenio monologe, čak tri u ovom komadu. U svom patriotskom govoru, Kopilan kaže:

Engleska nikad nije ležala,  
I neće, pod nogom oholog osvajača,  
Sem ako pomogne da bude ranjena.  
Sad, kad joj se njeni lordovi vratiše,  
Tri strane sveta mogu oružane  
Doći – mi ćemo ih poraziti sve;  
I ništa nas više ojadilo ne bi,  
Kad Engleska samo bude verna sebi.<sup>1</sup> (5.7. 112–118)

Hjuzova dihotomija između realnosti i privida, teorije i prakse, onoga što se propoveda i onoga što zapravo jeste, najuočljivija je karakteristika ovog formalno savršenog govora. Kopilan naročito naglašava aristokratsku lojalnost engleskoj majci i odlučnost da se njena sloboda brani do poslednje kapi krvi, što čitaocu zvuči prilično neuverljivo nakon uvida u nestalnost, neprincipijelnost i nedoslednost engleskih lordova zainteresovanih pre svega za profit (čak iako sledi iz izdaje kralja i domovine), nego za odbranu patriotski uzvišenih ciljeva.

Pitanje koje se ovde nameće je zašto Šekspir insistira na formalnoj nekoherentnosti prilikom opisivanja kraljevih nedoumica. Imriz Džons je samo jedan od književnih kritičara koji ovaj komad opisuje kao „neuverljiv, nesiguran, nejednak po kvalitetu, sa tendencijom da radnja krene, ali odmah i stane“. (Jones 1977: 233–235) Za razliku od kritičara koji Šekspiru zameraju nepoštovanje osnovnih dramskih principa, mišljenja sam da je Šekspir i te kako bio svestan svojih nedoslednosti i da ih je, štaviše, namerno koristio da bi u potpunosti oslikao stanje moralne konfuzije, pragmatičnog rodoljublja i utilitarnih poriva kojima ovo delo obiluje.

Sama tema rada nametnula se nakon učestalih iščitavanja ove Šekspirove istorijske drame, prilikom kojih se došlo do zaključka da je uzdizanje političkih obaveza nad ličnim htenjima proces koji se lako uočava i u savremenim političkim dešavanjima, naročito u obliku nametnutog izbora između legalizma i moralnosti,

<sup>1</sup> prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića (Beograd: Kultura, 1963)

tj. dužnosti i savesti. Osnovni cilj ovog rada jeste da se pokaže kakav je uticaj (ne) moralnih političkih odluka vladara na budućnost nacije. Šekspir u svojim istorijskim dramama kritički preispituje etičke i političke koncepte kao što su čast, pravda, vernost, poslušnost, patriotizam. Pitanje interpretacije Šekspirovih istorijskih komada – da li su oni zapravo ilustracija makijavelističkog pogleda na svet gde je većtom vladaru unosnije da se pretvara da poseduje vrline koje mu omogućavaju da mudro vlada zemljom nego da ih zaista poseduje ili primer Šekspirove domišljate subverzije elizabetanske renesansne ideologije – predstavlja okosnicu ovog rada.

Primenjujući teoriju Nortropa Fraja o dijalektičkoj prirodi mita (Frye 1973), koji počinje kao revolucionarna vizija slobode, da bi u svom institucionalizovanom obliku završio kao totalitarna dogma, na vladare opisane u Šekspirovom istorijskom opusu, dolazimo do ideje da renesansni vladari, odbacivši srednjovekovne stege, upotrebljavaju novostečenu slobodu za ostvarivanje destruktivnih ciljeva – za sticanje i očuvanje vojne, političke i ekonomske moći. Njihove hubrističke aspiracije, sagledane iz savremene perspektive, dodaju konkretnu istorijsku dimenziju Frajevom opštem paradoksu, zato što ukazuju na kauzalnu vezu između navedenih zloupotreba slobode i savesti na pragu modernog doba i masovnih problema od kojih pati savremeno društvo. Međutim, nasuprot toj dominantnoj tradiciji, bitno je naglasiti da je u Šekspirovom opusu dominantno sećanje na alternativnu filozofsku i etičku tradiciju, poteklu iz prehelenskih mitova i zapisanu u učenjima preplatonovskih filozofa, poput Pitagore i gnostika iz II veka, kao i italijanskih renesansnih autora Fićina i Mirandole, koja može da se poistoveti sa Kantovom kritikom praktičnog uma, čija je glavna ideja da svako sa strahopoštovanjem treba da se osloni na „zvezdano nebo iznad nas i moralni zakon u nama“ (Kant 2002).

Čini se da u svetu Šekspirovog *Kralja Džona* ne važe Kantovi moralni zakoni, već haos i beznađe. Novo božanstvo kome se klanjaju obe zaraćene strane je koristoljublje, iako se ta činjenica vešto maskira pod velom uzvišenih patriotskih ciljeva vezanih za budućnost nacije. Međutim, Kopilan, Šekspirov glasnogovornik, nema problema da opiše naličje politički ispravne, ali nadasve isprazne retorike:

Lud svet! lud sporazum! ludi kraljevi!  
 Džon, da ne prizna Arturu celo pravo,  
 Jednog se dela odriče dragovoljno.  
 A Filipu, kome savest oklop skopča,  
 Koga milosrđe i pobožnost posla  
 Na bojište kao božjega ratnika,  
 Šapuće onaj isti prekršitelj  
 Odluka, taj lukavi đavo i posrednik  
 Što stalno razbija glavu vernosti,  
 Taj svakodnevni izdajnik zaveta  
 Što dobija od svih: kraljeva, prosjaka,  
 Staraca, mladića; što čak i devojci,  
 Koja nema drugo, oduzima ime

Devojke prevarom, to slatkoliko momče,  
 To golicavo koristoljublje što je  
 Podstrekač sveta.  
 Svet, što je po sebi dobro uravnotežen  
 Ide pravo svojim putem, dok ga ta  
 Korist, taj podli podstrekač, podbadač  
 To koristoljublje ne skrene od svake  
 Pravednosti, pravca, namere, toka, cilja,  
 Taj isti podstrekač, to koristoljublje,  
 Taj bludnik i ta reč što menja sve,  
 Zaslepi kolebljivog kralja Francuske,  
 Odvрати da pomoć da nezaštićenom,  
 Da nameravani časni rat povede,  
 I navede na sraman, podlo sklopljen mir. (2.1. 562–587)

Kopilan postepeno postaje svestan nepisanih i nemoralnih zakona koji važe u svetu u koji se on tek otisnuo sa svojom novostečenom titulom. U prvom delu ovog monologa on je samo satirični komentator moralno problematičnog društva i zadivljuje svojom iskrenošću. Upravo u ovom monologu najviše dolazi do izražaja sukob političke i lične sfere: lični, materijalni ciljevi se maskiraju u politički korektnu, patriotsku retoriku, ali se cela podvala efektno obelodanjuje kroz stavove čoveka koji jedini govori istinu u svetu laži. Vrhunac Šekspirove ironije predstavlja činjenica, kako je već naglašeno, da je najiskreniji čovek u Engleskoj Kopilan, čovek koji nema zakonska prava da ostvari beneficije u svetu ogrezlog u politički nemoral, ali svakako ima predispoziciju za uspeh zahvaljujući svom kraljevskom nelegalnom ocu, Ričardu. Zbog toga, Kopilan poslednjem delu monologa dodaje ličnu notu i odlučno najavljuje da ukoliko želi da postigne uspeh, mora da bude koristoljubiv poput svih ostalih:

Al' što ja ružim to koristoljublje?  
 Zato što me ono još nije mamilo,  
 A ne što ću moći da zatvorim ruku  
 Kad lepi anđeli htednu pomaziti mi dlan.  
 I tako, zbog još neoprobane ruke,  
 Ružim bogataše ko siromah prosjak.  
 I dok siromašan budem, ružiću,  
 Govoriću da nema greha sem bogatstva.  
 A kad bogat budem, vrlina će mi reći  
 Da je siromaštvo naš porok najveći.  
 Kad kraljevi krše veru radi ćara,  
 I ja hoću korist za svog gospodara. (2.1. 588–599)

Iako izgleda da ne postoji drugi način da se preživi bez izdaje sopstvene ljudskosti, Šekspir mudro kombinuje istorijsku građu sa svojim umetničkim uvidima u

vladavinu kralja Džona. Iz tudorske perspektive, kralj Džon je posmatran kao preteča reformacije i engleske samostalnosti u odnosu na katoličku crkvu i ostatak Evrope. Iako je do konačnog raskida s katoličkom crkvom došlo tokom vladavine kralja Henrija VIII 1534. godine, sukob kralja Džona (koji je vladao od 1199. do 1216. godine) s papom Inoćentijem III zapravo ukazuje na težnju ka crvenoj autonomiji koja će uslediti tri veka nakon njegove vladavine. U delu se takođe ne pominje istorijski značajan događaj donošenja Magna Carte ili Velike povelje slobode iz 1215. godine, koja se u istorijskoj građi predstavlja okosnicom vladavine kralja Džona, jer je označila kralj feudalnom bezvlašću, omogućila dodatne slobode aristokratiji i umanjila samovolju vladara. Po prvi put u engleskoj istoriji dolazi do propagiranja ideje da niko, pa čak ni kralj, ne može biti iznad zakona, što je koncept na koji su Englezi danas naročito ponosni i koji simbolično predstavlja početak parlamentarnog sistema podele vlasti. Umesto na ovu važnu istorijsku činjenicu, Šekspir skreće pažnju na kolaps kraljevog autoriteta nakon prihvatanja autoriteta papinog izaslanika na početku V čina, kao i na ustaljene i veoma naglašene opise kraljevog fizičkog stanja zaraze, bolesti, groznice i, konačno, trovanja. Čini se da građanski bunt i strana invazija zapravo predstavljaju spoljašnu manifestaciju unutrašnjeg stanja (možda griže savesti) kralja Džona, kao što i politička situacija u zemlji poprima obeležja zarazne bolesti koja se rapidno širi, a nema joj leka:

Plemstvo me napusta, državi mi preti  
 Već pred kapijama dvora tuđa sila.  
 Da, u ovoj zemlji od mesa, u ovoj  
 Kraljevini, ovoj oblasti krvi, daha,  
 Vlada sad građanska buna, strašan rat  
 Savesti moje i smrti mog sinovca. (4.2. 243–8)

Ovo je prvi put u drami da makijavelista Džon upotrebljava reč savest, što nas takođe navodi na izdaju osnovnih principa ljudskosti – iako se od savesti uspešno skrivao celog života i svoja zlodela maskirao lažnom patriotskom retorikom, na kraju života postaje očigledan i nepremostiv jaz između političke i lične sfere jednog kralja, koji bi trebalo da posluži kao upozorenje svim budućim vladarima i ljudima od moći. Dakle, daleko od toga da je nekoherentna, ova drama samom strukturom haosa i beznađa ispunjava Šekspirovu viziju subverzije nepravednog i moralno korumpiranog društvenog poretka.

Ovde je interesantno napomenuti da Šekspirova vizija subverzije jednog nepravednog poretka ne dolazi od strane žena; naprotiv, ženski likovi samo potvrđuju i naglašavaju sistem monarhijski „legalne“ korupcije. Zorica Bečanović-Nikolić u svojoj studiji *Šekspir iza ogledala* iz 2007. godine ističe da su Šekspirove istorijske drame zaokupljene temama srednjovekovnih shvatanja monarhije, s jedne strane, i makijavelističkih političkih strategija modernog doba, s druge, i kao takve doprinele su formiranju episteme modernog doba u Engleskoj. S tim u vezi, razvoj Engleske u nacionalnom i trgovačkom smislu podrazumevao je određene promene u prirodi monarhije, kao i prirodi ličnog statusa, porodičnog života, rodne po-

dele dužnosti, ideologije rodnih odnosa, kao i odnosa privatne i javne sfere života. Ove promene su za rezultat imale trajne društvene i kulturne implikacije, od kojih se jedna odnosi na shvatanje konstrukta pola, koji se menjao u skladu sa ekonomskim, političkim i kulturnim promenama u razvoju modernog engleskog društva. Bečanović-Nikolić tvrdi da „za razliku od gotovo protofeminističkih komedija, istorijske drame daju sasvim drugačiju sliku polova i njihovog položaja. Žene su u njima antagonistkinje i pratilje, saputnice, supruge, kraljice i prostitutke, veštice i svetice, ali je uloga protagoniste uvek rezervisana za muškarca. Prelaz iz komedije u istorijsku dramu podrazumeva i kretanje naviše, kada je reč o društvenoj hijerarhiji, ka aristokratskom svetu u kojem se patrijarhalna dominacija podrazumeva, baš kao i marginalizovanje ženskih likova. Dok je ideal komedije građanska porodica koja proizilazi iz ljubavi dvoje mladih, brak je u istorijskim dramama u funkciji političkih i ekonomskih interesa moćnih porodica“. (Bečanović-Nikolić 2007: 374)

U drami *Kralj Džon* reč je o slabim kraljevima, ženama ratnicama i direktnom napadu na dinastički autoritet. Eleonora preuzima muške prerogative, aktivna je i na bojnopolju koje predstavlja privilegovanu mušku sferu i samim tim, problematično mesto za jednu ženu. Istorija Eleonoru beleži kao suprugu najpre francuskog kralja Luja VII (od 1137. do 1151. godine), od koga je razvedena zbog neverstva, a potom engleskog kralja Henrija II (od 1152. do 1204. godine), majci kralja Ričarda Lavljeg Srca i kralja Džona. Poznata je po tome što je potpirivala i podržavala pobunu svojih sinova protiv njihovog oca, kralja Henrija II, zbog čega je najpre bila uhapšena, a kasnije, sa dolaskom Ričarda na presto, oslobođena. Dok je Ričard bio u krstaškim ratovima, štitila je njegove interese od njegovog brata princa Džona. Nakon toga je pomirila sinove i posle Ričardove smrti, za vreme vladavine kralja Džona, u kojoj je i vidimo u ovoj drami, imala je veliki politički uticaj. Takođe je štitila interese kralja Džona, na račun svog unuka Artura, sina njenog srednjeg, u istoriji najmanje poznatog, sina Džefrija.

Osim Eleonore, udovice i majke, ratnice koja epitomizuje makijavelistički tip, Šekspir uvodi još dva ženska lika: Konstancu i Blanku. Sinovi i jedne i druge žene polažu pravo na engleski presto, i svaka podriva status i argumente one druge. Konstanca, udovica Eleonorinog srednjeg sina Džefrija, majka mladog Artura, nazmenično besni i žali. Blanka, sestričina kralja Džona, predstavlja bespomoćnu žrtvu političkih interesa Engleske i Francuske. Šekspir obe žene vidi kao žrtve koje pate, ni jednu od njih nije moguće utešiti a da ne učini nažao onoj drugoj.

Za razliku od kodeksa ponašanja dobro uređenog patrijarhalnog društva u kome žene imaju ulogu poslušnih, nečujnih i snishodljivih objekata bez ikakvih prava i slobodne volje, u Šekspirovoj istorijskoj drami *Kralj Džon* na scenu stupaju udovice i majke, koje, imajući u vidu da očevi i muževi nisu živi, preuzimaju na sebe uloge patrijarhalnih muškaraca, same raspravljaju o legitimnosti prava svojih sinova, i na taj način podrivaju patrijarhalni identitet. Štaviše, bez ikakvog oklevanja i grize savesti prihvataju patrijarhalni kodeks ponašanja: optužuju jedna drugu za preljubu, a sinove predstavljaju kao potencijalne kopilane. Eleonora dovodi u pitanje Konstancinu vernost i Arturovu legitimnost. Sasvim paradoksalno,

radi odbrane prava svoga sina na presto, Konstanca optužuje svoju svekrvu za nevestvo, što za sobom povlači mogućnost i da je njen pokojni muž mogao biti kopilan, čime se podriva legitimnost njenog potraživanja Arturovog prava. „Feminino je u ovoj drami ratoborno, aktivno u sferi politike i moći“ (Bečanović-Nikolić 2007: 385), zaključuje Bečanović-Nikolić:

Eleonora: Stidi se majke; jadni dečko, plače.

Konstanca: Stid tebe, pa stidi li se on nje ili ne!  
 Babine nepravde, a ne majčin sram,  
 Mame mu iz oka taj biser, što dirljiv  
 I za nebo, ono uzima ko danak.  
 Da, te kristalne đinđuve nebo prima,  
 Da mu čuva prava, a da kazni tebe.

Eleonora: Klevetnice strašna i zemlje i neba!

Konstanca: Ti vređaš grozno i nebo i zemlju!  
 Ja klevetnica! A ti i tvoj sin  
 Prisvojili ste zemlje, presto, prava  
 Tog jadnog dečka. Ovo je sin tvoga  
 Najstarijeg sina, nesrećan zbog tebe.  
 Jadno dete tvoje grehove ispašta;  
 Propisi Zakona pogađaju njega  
 Jer je jedino za jedno pokoljenje  
 Udaljen od tvoje grešne utrobe.  
 Kazaću još ovo:  
 Da se on zlopati ne samo za njen greh,  
 Već da su i njen greh i ona mora  
 Za njenog unuka što zbog nje ispašta  
 I trpi kaznu što ona zaslužuje.  
 Njen greh je zlo za njega, njezina  
 Sadašnja nedela njegovu su šteta.  
 Zbog nje ga Bog kazni, kuga je satrla!

Eleonora: Bezočna svađalice! postoji poslednja  
 Volja koja ništi prava sina tvog.

Konstanca: Da, ko sumnja u to? Volja! volja zla!  
 Volja žene, volja zlobne babe da! (2.1. 256–285)

Međutim, postoji i izuzetak među ženskim likovima: Blanka, Džonova sestričina i nevesta francuskog prestolonaslednika, poštuje svoju ulogu medijuma razmene između muškaraca, da bi preko braka koji su dogovorili kralj Džon i francuski kralj sklopili prividni mir. Iako pasivna u sferi politike i moći, Blanka zapravo svojom poslušnošću daje važnost makijavelistički nastrojennom patrijarhalnom sistemu moći i svojim primerom ne samo što ga ne podriva, već ga dodatno oja-



čava. Budući da su žene izdale svoj ženski princip u ovoj drami, ne začuđuje činjenica da je Šekspir za svoga glasnogovornika izabrao pravog Kopilana da uverljivo pokaže pravo stanje političkog bezizlaza i moralne korupcije. Jedini iskonski nekorumpirani lik u drami je mladi Artur, poput Ofelije u *Hamletu*, ali on i ne dobija šansu da unese bilo kakvu pozitivnu promenu, jer postaje žrtva spletke svog kraljevskog rođaka, s jedne, i majčine nepopustljivosti u borbi za engleski presto, s druge strane. Sasvim simbolično, mladi Artur predstavlja njihovu savest koju su, nakon eliminacije, u potpunosti zaboravili.

U analizi ove drame uvidi sve popularnijeg kritičkog pristupa novog istorizma mogu biti od velike pomoći. Tokom osamdesetih godina prošlog veka, novi istorizam se pojavio kao reakcija na kritičke pristupe koji su se bazirali samo na tekstu, a kojih su se pridržavali tzv. novi kritičari. Ono što se najviše zameralo novim kritičarima jeste njihova tendencija da se književnom delu pristupa u istorijskom vakuumu, tj. bez osvrta na kulturni kontekst. Namera novih istoričara bila je da svi zločini i nepravde počinjeni tokom imperijalističkih i kolonijalnih pohoda renesanse isplivaju na površinu; stoga su smatrali da treba razmatrati sve tekstove, ne samo književne, već na primer, i istorijske spise, kako bi se stekla prava slika o određenom kulturnom periodu.

Stiven Grinblat, najprominentnija figura ovog kritičkog pristupa, u uvodu za *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (1980) ističe da je osnovna ideja novog istorizma da se prouči kako se konstituisao identitet u Engleskoj u XVI veku. Pod uticajem Altuzerove teorije o ideologiji i ideološkom državnom aparatu (gde je osnovna ideja da svakog pojedinca oblikuju razni ideološki diskursi koji služe interesima vladajuće klase) i Fukoove teorije (da se društvena i politička moć bazira na diskursima koji potiču iz društvenih institucija, a kroz koje se kontrolišu i čuvaju društveni odnosi bazirani na eksploataciji), Grinblat smatra da su svi autori kontrolisani od strane različitih autoriteta poput crkve, Boga, dvora, porodice itd. (Grinblat 1980: 3–5)

Po mišljenju novih istoričara, određena institucija oblikuje ponašanje pojedinca, a njegova subjektivnost se konstruiše u skladu sa kulturnim kodovima koji nas istovremeno ograničavaju i kontrolišu. Ova Grinblatova ideja može se u potpunosti primeniti na dramu *Kralj Džon*. Identitet ovog Šekspirovog vladara svakako oblikuju odnosi u porodici, pre svega mukotrpan proces očuvanja vlasti i činjenica da mora da se nasilno reši sinovca, legalnog rivala u borbi za engleski presto; zatim odnosi sa aristokratijom, koja pokušava da ograniči moć i samovolju vladara; zatim odnos sa rimokatoličkom crkvom, koja u svojoj igri moći ne priznaje svetovne, već samo duhovne vladare, itd.

Pitanje koje se ovde nameće jeste u kolikoj meri bilo koji književni tekst može da kritikuje društvene autoritete imajući u vidu da su i autor i delo proizvodi istog ideološkog društvenog aparata. Greška koju novi istoričari, pa i sam Grinblat pravi s vremena na vreme, jeste to što se gubi granica između fikcije i činjenica. Nakon analize određenog teksta u kome se prepoznaje vodeća ideologija, oni su skloni tvrdnjama da tekst ne može da kritikuje državni aparat, već da ga samo još više podrži i ojača.

Mišljenja sam, kao i humanistički kritičari, da umetnost predstavlja otpor ideologiji i zato se, neizostavno, humanistička kritika nameće kao dobar zaključak ovoj interpretaciji *Kralja Džona*. Humanisti Livisu i kasnije novim istoričarima zamerali su to što su na književnost gledali kao na u potpunosti autonomnu kreaciju koja izražava univerzalne vrednosti i istine. Ove optužbe su izrečene s ciljem da se književnosti oduzme društveno-subverzivna uloga o kojoj su ovi kritičari govorili, tj. da ona stimuliše kritičko mišljenje i da na taj način omogućava da se pojedinac odupre uticaju kulture. Ovi kritičari tvrde da su estetske i moralne vrednosti identične, tako da kriterijumi na osnovu kojih procenjujemo književno delo važe i za najraznovrsnije životne situacije. „Život je ključna reč“, kaže Livis, a cilj takve književnosti nije da kontroliše nego da služi život (Leavis 1972: 44).

Umetnik je čovek koji živi punim plućima, koji je očuvao celovitost svoga bića, tj. ono što Livis smatra osnovnom ljudskom prirodom. To ne znači da se on razlikuje od običnog čoveka, da je deo kulturne elite kako su to neki tumačili, već samo da može mnogo jače od ostalih da se odupre uticaju kulture. U drami *Kralj Džon*, Šekspir insistira na činjenici da je Kopilan jedini lik sa određenom dozom moći i autoriteta koji poseduje osnovne elemente ljudskosti, dakle, lik koji je isuviše udaljen od kulturne i aristokratske elite; međutim, u svetu moralnog beznađa, on nema hamletovsku dilemu da li da izda ili ostane veran principima ljudskosti, već je mišljenja da nema drugih životnih alternativa osim da prihvati stavove veći-ne. Dakle, Šekspir mudro sprovodi svoju ličnu subverziju elizabetanskog društva kroz oslikavanje ideje da se osnovni prioriteti vladavine moraju brzo menjati, jer je neizostavno potreban neko da uloži protest i da pruži otpor ovom čak „neprirodnom“ sistemu vlasti. Treba prevazići disocijaciju senzibiliteta kako kaže T. S. Eliot, tj. davanje prioriteta samo jednom aspektu ljuskog bića (Eliot 1969: 126). To nije lak zadatak, ali nije ni neostvariv – „podeljen“ čovek može ponovo postati kompletan, i to samo ako služi životu, kao što smo već naveli, a ne kontroliše ga. Upravo zbog ambicije da kontrolišu život, a ne da mu služe, vladari iz istorijskog opusa Viljema Šekspira ne mogu da postanu kompletne ličnosti, već ostaju „podeljeni“ (između političkih i ličnih izbora) i zbog toga trpe tragične posledice.

## Literatura

- Bečanović-Nikolić, Zorica. 2007. *Šekspir iza ogledala*. Beograd: Geopoetika.
- Burgess, Anthony. 1970. *Shakespeare*. London: Jonathan Cape.
- Eliot, T. S. 1969. 'The Metaphysical Poets' in Frank Kermode, *The Metaphysical Poets*. University of Indiana: Fawcett World Library.
- Frye, Northrop. 1973. *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press.

Jones, Emrys. 1977. *The Origins of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.

Kant, Immanuel. 2002. *Critique of Practical Reason*, translated by Abbot T. K., London: Penguin Books.

Leavis, F. R. 1972. *Nor Shall my Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*. London: Chatto and Windus Ltd.

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

Milena Kostić

## PRIVATE VS. PUBLIC IN SHAKESPEARE'S *KING JOHN*

*Summary:* This paper is based on the critical analysis of *King John*, one of the history plays by Shakespeare. The research will be focused on two key notions: private and public- with a special emphasis on the dilemma concerning the choice between duty and conscience. In the attempt to have this dilemma resolved, the subversive quality of *King John* will be reinforced in the paper. Due to the ambition to master life, and not to serve it, the kings from Shakespeare's history plays cannot become complete, but literally remain 'split' personalities (split between political and private choices), and, as a result, suffer tragic consequences. According to T. S. Eliot, this dissociation of sensibility should be overcome, which is not an easy task, but certainly not impossible – a 'split' person can become complete again if he serves life, and does not attempt to control or master it. The critical insights of new historicism and humanist criticism will be used in this paper.

*Key words:* political/private, duty/conscience, new historicism, humanist criticism