

Aleksandra Jovičević

ŠEKSPIR I NJEGOVI SAVREMENICI: PRILOG POZORIŠNOJ ANTROPOLOGIJI

Dela Šekspira, nastala krajem šesnaestog i početkom sedamnaestog veka, u vreme promene ideja i osećanja sveta, zahtevaju pažljivije proučavanje intelektualnih konvencija tog doba. Ove konvencije su uticale na ono što se danas naziva "elizabethanska slika sveta" koja se u mnogo čemu razlikovala od one srednjovekovne, u svojoj složenosti, raznovrsnosti i fluidnosti i koja je istovremeno uticala na ponašanje ondašnje pozorišne publike. Šekspirove drame, često su služile kao kritika, ironijski odmak i "namerni" haos u odnosu na utvrđeni društveni red. Preovlađujući model razmišljanja bio je model analogije. I uprkos tome što je analogija između Boga i čoveka, nasleđena od srednjeg veka, bila dovedena u pitanje, ovaj način razmišljanja, sa svojim hijerarhijama i mikrokosmičkim i makrokosmičkim odnosima, ostao je duboko ukorenjen u svest elizabethanskog čoveka. Slojevi postojanja, uključujući ljudski i kosmički, bili su najčešće dovođeni u vezu, a analogije i sličnosti nalažene su posvuda s obzirom na to da je jedna od najpopularnijih analogija tog vremena bila metafora o čitavom svetu kao pozornici.

Pre svega, čovek je kao mikrokosmički model bio doživljavan kao neka vrsta posrednika između sebe i kosmosa; u ovoj analogiji između mikro i makro kosmosa, znanje o jednom elementu služilo je kao znanje o drugom. Došlo je do mešanja vere sa znanjem, stvarnosti s metafizikom, simbola s konceptom, unutrašnjeg sveta sa spoljašnjim. Analogija je omogućavala utisak estetskog i filozofskog doživljaja. U nastojanju renesanse da oživi antičku misao, uključujući stoičke, pitagorejce, neoplatonizam, analogija je postala sinkretički i sekularni instrument za otkrivanje onoga što je Paracelzijus nazivao "velikom tajnom mudročću". Ondašnji pesnici, kao i naučnici, nastojali su da protumače prirodu i otkriju harmoničan i sreden univerzum kako bi došli do jedinstvene teorije o ljudskoj duši.

Tako su i scenske konvencije tog doba odražavale sveopštu sliku sveta: scena je predstavljala zemlju, propadalište je bilo pakao, a celokupni prostor za scensku mašineriju, koji se nalazio iznad scene, nebesa ili raj. Na takvoj

sceni izgovarane su reči koje su zahvaljujući analogiji, istovremeno aludirale na kosmos, državnu ili telesnu politiku, porodicu ili pojedinca. Šekspirova analogija povezivala je hijerarhiju stvaranja koja je postojala u raznovrsnosti sveta. Želja Boga koji je stvorio svet ni iz čega bila je tumačena kao želja da taj svet bude nastanjen raznim vrstama. Na toj skali, svako od ovih bića se nalazilo u određenom položaju u odnosu na Boga i njegovo savršenstvo. Step, prioritet i mesto nekog bića ili stvari mereno je u odnosu na Boga, počevši od anđela, preko muškaraca, žena, životinja, biljaka, sve do kamenja, odnosno bezosećajnih stvari (videti na primer Šekspirove komade, *Troil i Kresida* I, 3, 86 i *Julije Cezar* I, 1, 36 i II, 2, 66-9).

Upravo zato što je posedovao telo i dušu, čovek je zauzimao važno mesto u velikom lancu bića. Spolja gledano, njegove individualne akcije, našle su svoje implikacije u makorkosmosu, kao na primer Makbetovo ubistvo Dankana (pakao i raj) ili ludilo kralja Lira (oluja). Dakle, moralno pitanje postalo je i kosmičko pitanje. Iznutra, čovekova izmešana priroda bila je izražena pomoću konflikta između njegove božanske duše i razuma, s jedne, i njegovih prizemnih želja i strasti, s druge strane. Sprečen padom anđela da se uzdigne do savršenstva andeoskog nivoa (odnosno, preovlađujućom idejom o prvobitnom grehu), čovek je takođe mogao da dođe u iskušenje da padne na životinjski nivo. (Videti, na primer, odnos Prospera i Kalibana u *Buri*).

Dakle, predispozicija za greh, označena taštinom i dominacijom strasti nad razumom u čoveku, bila je analogna političkom haosu, kao i propasti prirode. Primitivni, "zlatni vek" raja bio je nepovratno izgubljen i stalno predviđanje propasti sveta, staro skoro šest hiljada godina (Rozalinda u *Kako vam drago*, IV, 1, 83-4) bilo je neizbežno. Neka vrsta prirodne degeneracije, nasuprot našoj ideji o progresu, bila je vidljiva svuda: moderni čovek bio je inferioran u odnosu na svoje slavne pretke, i fizički i umetnički, pa čak i u patnji. Sve što je bilo iznad Meseca bilo je večno i nepromenljivo, a sve ispod njega, uključujući i čoveka, podložno negativnim promenama. Jedno od najjačih osećanja bilo je osećanje prolaznosti vremena, odnosno prolaznosti svega zemaljskog, uključujući i telo. Uprkos tome što su i dalje bili duboko religiozni, Elizabetanci su bili opsednuti vremenom i njegovim pogubnim uticajima. Gotovo svi Šekspirovi komadi odražavaju to osećanje (a naročito, *Henri IV*, 1. i 2. deo, *Henri V*, *Mletački trgovac*, *Romeo i Julija*, *Makbet*, itd.).

Pored kosmičke analogije, dominirajuća analogija hijerarhije i reda bila je i ona politička. Nastala na konceptu da Bog upravlja makrokosmosom, a monarh upravlja političkim svetom, ova ideja je imala evidentne rojalističke implikacije. Ona se delimično oslanjala i na Aristotelovu *Politiku*, odnosno na ono što danas nazivamo politkom tela. Tako su delovi ljudskog tela imali svoju analogiju u politici: srce i glava su predstavljale kralja, dok su donji delovi tela

predstavljali donje slojeve društvenog organizma. Kao što telo sluša dušu, a svet Stvaraoca, tako su podanici morali da slušaju kralja. Na primer u *Koriolanu* varijacije na telesnu analogiju vide se kroz Menenijevu poređenje senata sa stomakom (*Koriolan*, I, 1, 94-153). "Prirodnost" ove analogije bila je potvrđena i u svakodnevnom životu, na primer u porodici, muškarac je bio glava porodice, dok je u životinjskom carstvu to bio lav, itd.

Istovremeno i ljudska duša je posedovala tri sloja: najviša ili racionalna duša pripadala je samo čoveku; senzitivnu, osećajnu ili apetitivnu dušu, pored čoveka posedovale su i životinje i stoga ga je ona neprestano vukla ka njima; i najzad, vegetativna duša se nalazila kod svih živih bića podjednako i njena primarna funkcija bila je reprodukcija i rast. Takođe, racionalna duša se delila na intuitivnu ili andeosku čije saznanje je bivalo trenutno; odnosno diskurzivnu koja je uključivala napor razuma i učenje. Duša se takođe prepoznavala preko tri vitalna organa: jetre, srca i mozga. Blizak zemlji, čovek je takođe predstavljao prirodnu mešavinu četiri prirodna elementa, s tim što su vatra i vazduh odražavali njegovu tendenciju da se uzdigne nad zemljom. Tako pomešane one su pospešivale ovozemljasku nestabilnost i oblikovale ljudski temperament, odnosno njegovo raspoloženje ili "*humour*": zemlja je bila hladna i suva, i doprinosila je melanholičnom raspoloženju; voda je bila hladna i vlažna, i stvarala stanje flegmatičnosti; dok je vazduh označavao vrelinu i vlagu, odnosno sangvinika; i najzad, vrela i suva vatra oblikovala je kolerično raspoloženje. Kao i njegova duša i temperament, čovekovo telo je posedovalo kosmičke analogije, pa je tako mozak povezivan s Mesecom, jetra s Jupiterom, mrzovolja sa Saturnom. Svakoj planeti i zvezdama, kao njihovim vodiljama, bila je pripisana hijerarhija bestelesnih duhova, anđela i demona, dok su na zemlji satana i pali anđeli, zajedno sa takvim okultnim silama kao što su veštice, predstavljale da iskušavaju čoveka i da ga teraju u greh. (Videti *Hamlet*, *Makbet*, *Otelo*).

Uprkos tome što je bilo kontroverzno, verovanje u uticaj zvezda na ljudski život bilo je dominantno kod Šekspirove publike. Tiko Brahe i Johan Kepler, poznati astronomi, bili su istovremeno i astrolozi, kao uostalom i Vilijam Džilbert kraljičin lekar. Renesansni astrološki pogledi postojali su u okviru svemira koji je doživljavan kao konačan i sferičnog oblika: krug je sagledavan kao savršenstvo forme i pokreta i Zemlja je bila njen centralni, ali i najniži, nepokretni deo, u srcu niza pokretnih koncentričnih kristalnih sfera – Meseca, Merkura, Venere, Sunca, Marsa, Jupitera, i Saturna, iza kojih su se nalazile fiksirane zvezde, a iza njih se nalazio PRIMUM MOBILE, odnosno prvi pokretač, iza koga se nalazila nedefinisana praznina, bez prostora i vremena. Svojim okretanjem planete su proizvodile ono što je promicalo ljudskom osećaju, tzv. Pitagorejsku muziku sfera (videti *Mletački trgovac*, V, 1, 60-2). Ova ideja je uticala i na izgled Elizabetanskog pozorišta, u kome su astrološki znaci bili ucrtani na plafon scenske kućice (*tiring house*).

Još treba napomenuti da je dihotomija između tela i duše, materije i ideje, odnosno kartezijanski dualizam, nastala mnogo ranije pod uticajem Frensisia Bejkona, Tomasa Hobsa, odnosno Keplera i Galilea, ali da su se Elizabetanci i dalje držali aristotelovske misli o kauzalnosti svega, teleologije i svrshodnosti. Prema Aristotelu, saznanje o uzroku stvari značilo je poznavanje njihove prirode. Aristotelovska ideja o uzročnosti svega u božanskoj shemi bila je implicitna elizabetanskoj misli. Uprkos tome što su Elizabetanci doveli u sumnju čitav svet oko sebe, istovremeno su se trudili da održe verovanje u poredak stvari, i većina tragedija napisanih u to vreme, u stvari, odražava taj neprestani unutarjni *agon*, između potpunog verovanja i jeretičkih sumnji, odnosno želje ili potrebe da se veruje uprkos svemu. Napuštajući srednjevekovnu sigurnost, Elizabetanci su se našli u procesu formiranja nove misli o svetu, ali i obnavljanja epikurejske filozofije, atomista i materijalističke filozofije, koja je naglašavala ravnodušnost prema silama izvan ljudskog poimanja, istovremeno prihvatajući ideje reformacije, naročito kalvinizma i nedokučivosti božjih zakona koji su predeterminisani. Takođe, osećao se ogroman uticaj Makijavelijevog koncepta odnosa između fortune i vrline, odnosno Montenjevih ideja o čovekovoj "prirodnosti".

Takav stav bi mogao da se definiše kao neka vrsta skeptičnog gledanja na čoveka i njegovog privilegovanog statusa kao božjeg stvorenja, što je nužno stvorilo prostor za novu tragediju (*Hamlet*, *Kralj Lir*), odnosno za tragično osećanje raskoraka između božanske pravde i racionalnih postupaka. Tako put do spasenja, koji je i dalje opstajao kao opsesija Elizabetanaca, nije zavisio od individualnih postupaka ili zasluga, već od nedokučivih božjih odluka (videti *Hamleta*, ali takođe i *Tragičnu istoriju Dr Faustusa* Kristofera Marloa, gde postoji raskorak između počinjenih "zločina" i božje kazne), dok je taj raskorak u *Otelu* i *Makbetu* još opipljiviji, kao raskorak između postignute poetske pravde i patnje junaka, koncept koji je bio vrlo blizak tadašnjoj publici.

Renesansna epistemološka kriza naglašavala je pojam relativnosti percepcije, koja se u elizabetanskoj drami odnosila na pojavno nasuprot motiva realnosti, što je dovelo do preispitivanja dramske iluzije. Konfuzija između pojavnog i stvarnog postala je glavna preokupacija u dramskoj književnosti (naročito u *Hamletu*, kao odnos istine i halucinacije), koja se kasnije nastavila i u španskom pozorištu. Kontradiktorna stvarnost, konflikti intelektualnog nasleđa, montenjevski nesigurnost čoveka, njegova ambivalentna i promenljiva priroda svakako doprinose tvrdnji Merlo-Pontija da je Montenjeva misao o kontradiktornosti istine doprinela dramskoj dijalektici elizabetanskog doba. U stvari, Šekspir je bez moralisanja ili nametanja dogmatskog razmišljanja, eksperimentisao, istraživao i problematizovao Montenjev svet iskustva. Šekspir je takođe problematizovao i Montenjev odnos između stvarnosti i reči, reflektujući

nominalističku tendenciju (videti Hamletov monolog: "Reči, reči, reči... II, 2, 91). Kod Šekspira ograničenost jezika odražava ograničenost društvenog života i ljudske egzistencije, kao na primer kod Lira koga abdikacija izoluje od društvenog dijaloga. Bivajući redukovana na komunikaciju izvan društvenog reda, on se okreće brbljanju ludaka, prosjaka i Lude. *Koriolan* je takođe duboka analiza odnosa jezika i građanskog života, kao i same reči grad. Koriolan odbija počasti koje su mu ukazali građani Rima, kada odbacuje grad koji ga je odbacio. Ričard III počinje da muca i govori nepovezano kada se izgubi u zločinima, kao i uostalom Makbet, čiji jezik zapinje kada izgubi smisao života, vreme se zastrašujuće meri do poslednjeg sloga (V,5,21), a život postaje haotično i furiozno sumiranje idiota (V,5, 26-28), redukovana na verbalni nonsens.

Ovakvo preispitivanje jezika javlja se u Montenjevom relativizmu (na primer, Montenjeva sugestija da čovek koji se igra s mačkom može biti doživljen kao mačka koja se igra s čovekom, u zavisnosti iz kog ugla se gleda), čemu je, između ostalog, doprinelo i renesansno interesovanje za plemenitog divljaka, što je promenilo perspektivu načina na koji je čovek sagledavao sebe u odnosu na otkrića Novog sveta i domorodaca, pitajući se da li je reč možda o superiornijim stvorenjima od Evropejaca. Montenjevi kulturni relativizam bio je još jedan važan doprinos preoblikovanju renesansnog sveta. Tako su nova kozmografija i kulturni relativizam još više doveli u pitanje evropske institucije i vrednosti. Renesansna Arkadija zamenila je prvobitni raj, a Adama plemeniti divljak, stvarajući od novootkrivenih ostrva zemaljski raj. Istovremeno, došlo je do konfrontacije između hrišćanske i nehrišćanske vizije sveta, što je još više doprinelo skepticizmu i relativizmu kao nekoj vrsti intelektualnog okvira za Šekspirove drame koje su reflektovale ovaj konflikt tradicionalnog načina gledanja na stvari i vrednosti.

Među najjače dokaze za novi renesansni relativizam, spada i transformacija tradicionalnog geocentričnog i sredenog ptolomejskog univerzuma. Uprkos tome što je kopernikanska revolucija samo delimično bila prihvaćena u Engleskoj, njene implikacije na čovekove koncepcije o svom novom statusu nisu mogle da se zaobiđu u Šekspirovim komadima. Antropocentričnost i geocentričnost bile su dovedene u pitanje zahvaljujući implikacijama beskonačnosti i pluralizma svetova, kao što se može videti u knjizi Roberta Bartona, *Anatomija melanholije* iz 1621. godine, što je dovelo u pitanje ne samo svet ispod Meseca, nego i iznad Meseca, kao i čovekov identitet u takvom svetu. Našavši se između inovativnog renesansnog empirizma i retrogradnog sholasticizma, Šekspirove drame su kritički reflektovale to pitanje, kao na primer *Otelo*, gde Jago empirijski pruža Otelu sve dokaze protiv Dezdemone, koristeći gotovo induktivni metod prikupljanja dokaza, ali bivajući istovremeno ljudsko biće kome nedostaju vera, ljubav, intuitivnost.

Za elizabetanskog gledaoca, takav svet više nije, kao u srednjovekovnoj metafori, služio kao ogledalo stvarnosti, već se pretvorio u metaforu scene, a čovek u glumca koji se, u privremenom i pozajmljenom kostimu, šepuri i troši svoje besmislene sate (*Makbet*). Njegova pozorišna samorefleksivnost omogućila je Šekspiru da pribegne privremenim i artificijelnim materijalima scene kako bi prikazao ljudsko stanje. Tako se renesansni čovek povremeno pojavljuje kao trivijalna igračka koja služi za zabavu nepredvidivih viših sila, radije nego kao neko ko igra važnu ulogu do svog poslednjeg suda. Na takvoj sceni čovek se neprekidno dijalektički kretao između straha i nade implicitnih njegovoj prirodi.

Dakle, za intelektualne tenzije svog doba, koje je definitivno bilo doba tranzicije, Šekspirovi komadi su pružali odgovarajuću strukturu za konflikt: u stvari, njegovi komadi reflektovali su dijalektični odnos između ironije i ambivalentnosti, izbegavajući u svojim složenim kretanjima i višeglasnom dijalogu simplifikaciju direktnog stava i reduktivnog zaključka. Pozorišna forma sama po sebi omogućila je takvu internalizaciju, ali i otvorenost konflikta. Na primer, ispitivanje identiteta inherentnog drami, naročito renesansnoj drami, može se videti u glumčevoj ulozi kao glumca u životu, kao i u njegovom prurušavanju; renesansni etički problemi reflektovali su, u okviru dramske radnje, glumčevu odluku da upotrebi jedan pokret umesto drugog, pokret koji podrazumeva moralnu odluku. Renesansna epistemološka kriza se na taj način može evocirati naglašavanjem iluzije i pojavnog, nasuprot realnosti same pozorišne pozadine, kao i ambivalentnog suprotstavljanja scena, naročito u višeslojnom dramskom zapletu.

Prigrliviši i suprotstavljajući kontradiktornosti svog doba, Šekspir je od savremene potrebe stvorio svoju najveću umetničku vrlinu. Među svojom heterogenom publikom, igrajući se s jednom antitetičkom predrasudom u odnosu na drugu, on je delimično strukturisao svoja dela oslanjajući se na veliki broj savremenih kontroverznih problema. Manipulišući takvim raznovrsnim oblicima ponašanja, istovremeno koristeći pažnju svih gledalaca, on je dostigao svojevrstan integralan, ali složen i višestruk dramski oblik.

Metafora koja nam je preostala od Šekspira "ceo svet je pozornica", postala je opšte mesto koja često nije uzimana previše ozbiljno. Radnja koja se prikazuje na sceni jeste relativno dobro isplanirana iluzija koja priznaje da je to što jeste, pogotovo što za razliku od svakodnevnog života, odigranim likovima ne može da se dogodi ništa stvarno. S druge strane, ona je poslužila savremenim antropolozima kao neka vrsta skele za analizu društvenih odnosa, odnosno strukture onih entiteta u društvenom životu koji nastaju kad god se ljudi nađu u međusobnom neposrednom fizičkom kontaktu. I obrnuto, društveni odnosi poslužili su kao okvir za analiziranje pozorišnih predstava i manifestacija.

LITERATURA:

- Barba, E. i Savareze, N. *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije*, Institut FDU, Beograd 1996.
- Divinjo, Žan "Stvaranje jedne drame", *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd 1978, str. 211-298.
- Elton, W. R. "Shakespeare and the Thought of His Age," *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* (ed. Stanley Wells), Cambridge University Press, 1988, str. 17-35.
- Hankins, John E. *Backgrounds of Shakespeare's Thought*, Hamden: Conn., 1978.
- Kostić, Veselin *Stvaralašto Viljema Šekspira, I i II deo*, Beograd: SKZ, 1994.
- Kot, Jan *I dalje Šekspir*, Novi Sad, Prometej, 1994.
- Kot, Jan *Šekspir naš savremenik*, Beograd, SKZ, 1963.
- Wells, S. and Taylor, G. (eds.), *William Shakespeare: The Complete Works*, Oxford, 1986.
- Winn, James ed. *The Frame of Order: An Outline of Elizabethan Belief*, New York, 1957.

Aleksandra Jovičević

SHAKESPEARE AND HIS CONTEMPORARIES: A CONTRIBUTION TO THE THEATRE ANTHROPOLOGY

Summary

The work of Shakespeare and his contemporaries, formed in the changing thought of their age, require first of all, a recognition of Elizabethan intellectual conventions, which also affected the attitude of Elizabethan theatre audience. This article is an attempt to identify some conceptual modes of Renaissance which could be of some use for theatre anthropology. Elizabethan age, which was transitional beyond many eras, in its mingling of divided and different worlds, witnessed numerous revelations and reversals. Shakespeare's plays, through its theatrical form, provided an appropriate structure for such tensions. One of the favorite metaphors of the time was a metaphor about the "whole world as a stage", which still persists at the beginning of the twenty first century and which in this article is used as a way to analyze the complexities of everyday life in Elizabethan times, as well as the work of Shakespeare and his contemporaries within the framework of theatre anthropology.