

Vladislava Gordić Petković

ŠEKSPIROVE SENKE

Zastarevanje kritičkog mišljenja

Izučavanje Šekspira na našem tlu kao da je sudbinski obeleženo nedostatkom strasti koja bi bila očekivana manifestacija duboke odanosti jednom fascinantom opusu; većina kod nas prisutnih knjiga o delu velikog engleskog dramatičara bavi se nepotrebnim biografsko-recepcijskim sintezama ili pak neinspirativnim sumiranjima dubioznih činjenica i kritičkih dogmi. Utisak je da nismo stvorili svoju šekspirologiju – šekspirologiju koja bi se zasnivala najpre na osluškivanju teksta, potom na prepoznavanju aktuelnog i provokativnog u njemu, te konačno i na uzgobljivanju Šekspira i šekspirovskog u našu kulturnoistorijsku matricu.

Kritičko mišljenje neminovno zastareva – menjaju se postavke i pristupi, ishodi i ciljevi – ali zašto onda opstaju nekreativne sinteze i hodanje po tuđim tragovima? Kako to da se tvrdoglavo uvrežuju apriorne tematizacije, koje, recimo, Hamleta vide ili kao romantičnog heroja ili kao *obavezno univerzalnog* junaka koji baš u svemu korespondira sa takozvanim modernim čovekom? Otkud tolika potreba da se mrtvo mišljenje kači na živo tkivo teksta?

Knjiga Nikole Koljevića **Šekspir tragičar**, objavljena u izdanju sarajevske "Svjetlosti" godine 1981, svojim impresionističkim konceptom služi kao primer zastarevanja kritičkog mišljenja upravo zbog referentnog okvira koji nasilnu aktualizaciju i zadatu univerzalnost dovodi u paradoksalnu vezu. Tragajući za suštinom tragedije u registru koji je podrazumevao ideju o *nostalgiji za tragedijom* kao izrazitom obeležju dvadesetog veka, ova studija je pokušala da uspostavi veze između književnosti dvadesetog veka i Šekspira, zaobravljajući da se modernost ne dokazuje uvek *identifikacijom sa sadašnjim*.

"Kako ono beše? Šekspir. Đavolski dobro. Da vidim mogu li da se setim. Oh, đavolski dobro. Nekad sam imao običaj da to navodim. Da vidimo: 'Vere mi, ne tiče me se; čovek umire samo jednom; Bogu smo dužni smrt, pa bilo kako bilo, onaj ko umre ove godine, ne duguje ništa sledeće.'" Ovo je citat iz Hemingvejeve priče *Kratak srećan život Francisa Makombera* kojim Koljević počinje esej o **Kralju Liru**, ne potkrepljujući nijednom na ovaj način nagoveštenu vezu između priče i tragedije, izuzev implikacijom da Šekspirov i Hemingvejev naslovni junak dele isto načelo stoicizma. Jedan citat ne obavezuje na paralelu. Šekspir i Hemingvej se, dakako, obojica bave smrću. Za jednog je ona tek nužnost tragične radnje ili istorijske kauzalnosti, za drugog neskriveno lična opsesija i tu se paralela tvrdoglavo samoukida. Nema pravog dokaza da junaci (safari lovac i engleski kralj) i autori (Amerikanac i elizabetinac) govore o istom.

Zastarelo, međutim, ne možemo automatski poistovetiti sa jalovim. **Šekspir tragičar** svojom *anahronom univerzalnošću* i te kako može postati okidač novih značenja. U citatu koji je Nikola Koljević odabrao danas nije više zanimljiv slučaj susret dvojice pisaca, nego metafora odnosa našeg vremena i naše kulturne matrice prema Šekspiru. Kritika i dalje dosadno istrajava na dokazivanju da je Šekspir genije; masovna kultura pristupa mu sa svešću da je on *đavolski dobar*.

Pokušavajući da taj dijabolički kvalitet analizira poetički i politički, Svetislav Jovanov 2003. nastoji da svojom studijom **Šekspir, Kot i ja** pročita Šekspira na prividno zaobilazan i prividno interaktivan način: njegova knjiga je dijalog sa Janom Kotom i vremenom sadašnjim više nego sa Vilijamom Šekspirom i njegovom erom, makar samo i zbog toga što Jovanov u ledi Magbet prepoznaje "princezu opranog novca" sa domaćeg tla¹, što pominje argentinsku huntu, Bosnu, Ugandu i Kosovo, "elsinorske lavirinte savremenih berzi" i "virtemberške slušaonice Interneta". Model je nesumnjivo provokativan i produktivan, jer proishodi iz distorzije i perverzije koju je šekspirologija kao nauka prošla. Naime, danas se Šekspir posvuda ponajviše i čita kao *zadati dijalog*. Dijalog medija (najčešće knjige i filma), ili dijalog kritičara, ili dijalog metoda. Jovanov *razgovara o Šekspiru* kako sa Kotom, Deridom, Terijem Igltonom, tako i sa JUL-om i RTV Pink. *Ja* iz naslova njegove knjige nije samo Šekspirov čitalac i sagovornik: ono je alegorija *medijskog poprišta* sačinjenog od rata, seksa i industrije zabave na kome se silikonske dive i psi rata prepoznaju kao Šekspirove senke.

Više ne postoje nevinosti čitanja Šekspira, svaki pogled je pogled iskosa, reakcije su suzdržane i odmerene jer je iz čitanja iščilela svaka neposrednost. Došlo je vreme u kome o **Hamletu, Magbetu i Romeu i Juliji** više ne možemo govoriti iz perspektive privatnog čitanja, jer čak i takvo čitanje ima jasno omeđen referentni okvir – A. S. Bredlija, Frojda, Lorenza Olivijea, Pitera Bruka, Akire Kurosava, Baza Lurmana. Šekspira više ni ne čitamo, mi ga dopisujemo. Šekspir je postao ne samo ishodište naših privatnih igara s njegovim tekstom, ne samo igračka teorije i kritike, nego i rudnik tema porno industrije – ne samo zato što je najzahvalnije podsmehnuti se zajedničkom imenitelju nacionalne kulture i svetske baštine, nego i stoga što je došao trenutak da, umesto da sebe prispodobljujemo njemu (kako to čini većina *starostavnih* čitača) mi njega prispodobljujemo sebi (onako kako to samo potrošiva masovna kultura ume i može). Jovanovljeva knjiga razbija iluziju o nevinosti čitanja na način na koji prethodna srpska tumačenja Šekspira, sa svojim većito podgrevanim nadama u nekakvu originalnost pristupa, uglavnom nisu uspevala: "Radnja Šekspirove tragedije izniče, ponajpre, iz praznine privida i najzad, iznova, iščezava u prividu praznine. Za nas se ova operacija podrazumeva, njeno naglašava-

¹ "Post-socijalistička ledi Magbet na paradoksalan način ispunjava šekspirovski nalog 'unsex me here', pevajući jezovito, avetinjski bespolno, usred krvavih košmara, o prolećnom jutru, majskom cveću i slavujima. Virtuelna Hekata – u vidu princeze opranog novca, levičarke s maskom japijevskog diktatora ili medijske silikonske boginje/kiborga – i dalje vrebava na medijskim, virtuelnim (dakle, nestvarnim) raskršćima..." **Šekspir, Kot i ja**, str. 12.

vanje je suvišno. Jer, naš prelaz u novi milenijum odigrao se na ivici praznine: u trpljenju između dva ropstva, u očajanju između dva terora – na razmeđu civilizacija, u krizi (po)etika, u relativnosti znanja i zbrci filozofija."

Umesto predmetom stvaranja nove kritičke dogme, Šekspir je danas postao poligon za veselu manipulaciju seksom i politikom – naročito ovim prvim. Pošto se i sam bard sa Avona neumorno poigravao promenama pola i identiteta, njegovim parodičarima je omiljena zabava izvrtanje seksualnih uloga. Tako u filmu Lojda Kaufmana *Tromeo i Julija* umesto dvoje zaljubljenih srećemo *njih dve – ljubavnice iz Verone*, a to su ni manje ni više nego Julija i njena dadilja. U *Prosperovim knjigama* Pitera Grineveja čudovište Kaliban nije samo rob čarobnjaka Prospera, nego i njegova seksualna igračka. Šekspir se stalno iznova citira u američkom filmu, od komedija i akcionih filmova do crtanih serija, postajući time strategija da američka kultura sebe učini legitimnom, makar i tako što će Hamleta odenuti u kožu Pobesnelog Maksa. Drske parafraze Šekspirovih motiva nisu rezervisane samo za film: naizgled veran izvorima **Hamleta**, Džon Apdajk će u romanu **Gertruda i Klaudije** (2000) do u tančine opisati rađanje rodoskrvne ljubavi koja će Hamletovog oca koštati života i krune; nedužna Ofelija će u romanu Keti Aker **Moja smrt, moj život** izgovoriti ravno sedamnaest sinonima za reč "prostitutka" pred svojim ocem Polonijem koji je zavisnik od "džonija vokera", lakih droga i seksa sa služavkama.

Šekspirologija je na vreme shvatila nužnost bavljenja svim *off* manipulacijama i malverzacijama kojima se delo barda sa Avona podvrgava. Deo suvoparne tradicije može biti sasvim *in* u internet civilizaciji i elektronskoj eri čije se "biti ili ne biti" sada formuliše kao TO E OR NOT TO E... A tako nastaje...

...Virtuelni Šekspir

Virtuelnu pozorišnu družinu "Hamnet" osnovao je 1993. Stjuart Haris, Englez nastanjen u Kaliforniji, bivši glumac i stručnjak za kompjutere. Njegovo pređašnje iskustvo i spoj različitih talenata pomogli su mu da otkrije dramski potencijal ćaskanja na internetu: "Pošto svako od ćaskača može da izabere nadimak po želji, i pošto na IRC (Internet Relay Chat) kanalu može biti više ljudi koji su samo posmatrači, tu se stiču svi elementi pozorišta." Haris je svoj poduhvat nazivao "internet pozorištem", "umetničkim forumom participatornog performansa", "dramom virtuelne realnosti", pa čak i "travestijom" i "burleskom". Koji god termin upotreбили, Harisove predstave i tekstualni predlošci bili su suštinski postmoderni u svom nehajnom pastišiziranju, a ipak su iza poigravanja Šekspirovim tekstom stajale ozbiljne težnje da se tehnologija IRC-a upotrebi na nov i kreativan način.

IRC predstave se prikazuju u realnom vremenu sa živim glumcima i publikom, sa svim nepredviđenim improvizacijama i smetnjama koje internet kao medij povlači za sobom: tako je premijeru predstave *Hamnet* (rađene po predlošku **Hamleta**) prekinula oluja koja je producenta sprečila da se konektuje na Mrežu. Samo ime trupe i predstave, "Hamnet", mnogoznačno je, i da se tumačiti na različite načine. Poznavaoima Šekspira

prva asocijacija je ime piščevog sina, koji je preminuo u jedanaestoj godini. Naziv ima i autoironičan efekat: "ham" na engleskom označava lošeg glumca ili diletanta, tako da bi se ime trupe moglo protumačiti i kao "glumatanje po Mreži". U ovom virtuelnom pozorištu postoje sve komponente koje vezujemo za konvencionalno pozorište – uloge, "scena", zaplet, režija i izvođenje. Na premijeri predstave *PCbeth* (tj. Magbet na personalnom računaru) u aprilu 1994, Haris i Gejl Kider (autorka teksta i grafike) nosili su kostime iz elizabetanskog doba, a premijera je upriličena za Šekspirov četiristotinetrideseti rođendan. Družina je proslavila događaj "pijenjem" virtuelnog šampanjca. Uvođenje Šekspira u nov medij nije ih sprečilo da insistiraju na konvencionalnoj promociji.

Poput klasične farse, tekstovi *Pcbetha* i *Hamneta* ukidaju psihološku dubinu radnje i karakterizacije: zaplet i junaci iskasapljeni su do neprepoznatljivosti, a Šekspirov predložak postao je predmet parodije i satire, povremeno otvorenog ruganja. Tragedije o danskom princu i škotskom uzurpatoru pretvorene su u urnebesne komedije sa dosta duhovitih obrta, lascivnih opaski i tehnoloških aluzija. S druge strane, dosledan jezik internet ćaskanja u koji je upakovan kostur Šekspirovog originala navodi i na zaključak da su *Hamnet* i *Pcbeth* satiričan osvrt na nove vidove komunikacije, njihovu šturost, ekonomičnost i prividnu obestrašćenost. Dakle, ne samo da moderna tehnologija parodira Šekspira, nego Šekspir parodira modernu tehnologiju.

Tekstualni predlošci Harisovih IRC predstava ujedinjuju nespojivo – Šekspirov zaplet i arhaičan jezik sa novom komunikacionom tehnologijom i slengizmima iz savremene popularne i kompjuterske kulture. Najočitiiji kontrast je ipak onaj između renesansnog jezika originala i kolokvijalnog registra savremenog američkog engleskog. Samo dva od osamdeset stihova *Hamneta* verno prenose Šekspirove reči, a sve ostalo je na "IRC-ovskom jeziku". Umesto da izgovori ono sudbonosno "idi u manastir, zašto da rađaš grešnike", Hamlet Ofeliji predlaže da se priključi na IRC kanal nazvan *manastir*:

<Hamlet>: Oph, suggest u /JOIN nunnery.

Tekst ovog dramskog predloška vešta je mešavina govornih, pisanih i digitalnih odlika onlajn pisma devedesetih, kao što se vidi u tri kratka stiha:

<Hamlet> 2b or not 2b...

<Hamlet> Hmmm....

<Hamlet>: – Bummer...

Kolokvijalno "bummer" (bestraga) i ekonomično brzo pisanje ("2b or 2b" je "to be or not to be", "biti ili ne biti") ovde zamenjuju ceo Hamletov monolog!

Vizuelni Šekspir

Sad kad već neko vreme živi u opasnoj koegzistenciji sa informacionim tehnologijama, reč više ne može da poruku prenese efikasno i nedvosmisleno kao nekad. Zato litera-

turi u pomoć dolaze novi posrednici njenih poruka: telefonske sekretarice, faks mašine, video, lap-top. Ono što je u klasičnoj književnosti i drevnim zapletima verbalno, pretlač se u modernim medijima u vizuelno i kinetičko.

Umetnik koji želi da već dobro poznatu priču ponovo ispričava upotrebiće novu tehnologiju i novi medij čak bez apriorne svesti o tome da je ono što čini eksperiment, šok ili, jednostavno, bizarnost. Prevođenje na jezik nove civilizacije jeste tranzicija i preobražaj, ali nije i prekrajanje. Reditelj prevodi priču u novi medijum kako bi se vratio njenim ključnim temama. Tu dolazimo do prividnog paradoksa: pripovedanje se menja kako bi se priča u potpunosti sačuvala. Šekspira osavremenjujemo kako bismo ga prikazali u svetlu njegove univerzalnosti. To što u novim filmskim verzijama njegovih tragedija zamak Elsinor postaje luksuzni hotel, "trula Danska" korporacija locirana na Menhetnu, a zavađene porodice Monteki i Kapuleti rivalske ulične bande samo su neophodni ustupci novom tehnološkom mizanscenu. Oni ne pojednostavljaju dramsku radnju, nego je izoštravaju.

Otud film na ako ne najbolji, a ono bar na najdirektniji način posreduje odlučujući trenutak u kome se kod Šekspira otelotvoruju ljubav i nasilje. Prenošenje poruka više ne zahteva glasnika, nego se one posreduju tehnologijom, a okruženje se prezentuje kao moderni megalopolis koji mora da funkcioniše na principu brzine. Jer, u njemu je brzina sudbina, baš kao u fatalnoj priči o ljubavnicima iz Verone. U filmskoj verziji **Romea i Julije** koju je pre nekoliko godina režirao australijski reditelj Baz Lurman sačuvan je važan element ove priče: Šekspirova tragedija o ukletim ljubavnicima ne govori samo o zavađenim porodicama nego je i tragedija okolnosti – ljubavnici su stradali zato što su poruke putovale presporo.

Veza između brzine i sudbine tako je jedan od temeljnih motiva priče o ljubavnicima iz Verone. I tu brzinu i njenu uzaludnost na najbolji način manifestuju moderne rediteljske poetike. Svet Lurmanovih junaka je hiperaktivan, inventivan i predstavlja interaktivnu improvizaciju Šekspirovog sveta. Količina kiča i kempa koji reditelj koristi u građenju novog dekora za staru priču ukazuje na potrebu da se preformuliše govor o emociji, da se ona liši svoje eventualne anahronosti: priča o sudbinskoj predodređenosti dvoje ljudi prazna je i sumnjiva, sve dok se ne suočimo sa ljubavlju koja se u svojoj najčistijoj i najsvetijoj inkarnaciji dešava u svetu vrednosne dezorijentacije, informatičke predoziranosti, katoličkog kiča, problematičnih seksualnih identiteta i maloletničkog kriminala.

Šekspir je nedavno postao i inspiracija za delo **Brada sa Avona**, satiričnu komediju iz pera Amerikanke Ejmi Frid. U njemu je bard predstavljen kao biseksualni seoski đilkoš čije je ime samo paravan za plejadu istorijskih ličnosti poput Frensis Bejkona i Elizabete Prve, pravih autora kanonskih dela koja su pripisana njemu. Enigma identiteta postala je tako i sama predmet podsmeha. Čitanje Šekspira danas mora biti nešto između ri-

tualne izjave ljubavi i surovog ruganja: na to nas sili ne samo balast interpretacija iz vremena prošlog, nego i senke vremena sadašnjeg koje padaju na dramski tekst. Kao što se u **Snu letnje noći** komad o tragičnoj ljubavi Pirama i Tizbe koji nevešto igra nekolicina zanatlija usled upadica iz publike i pod teretom komentara i reakcija raspada ni u šta, tako se i vladavina kritičarskog razuma na kraju ipak svede na potvrdu čitalačke ljubavi. Prividno se rugajući Šekspiru, i virtenberške slušaonice interneta i jeftine porno prevare iskazuju mu duboku ljubav. Poštovanje masovne kulture prema Šekspiru proizlazi iz činjenice da se, suprotno komadu o Piramu i Tizbi, njegovo delo nije urušilo pod teretom banalnih komentara, pakosnih upadica, niti raspalo u serijskom nizu mengeleovskih obdukcija.

