

Dobre vesti. Šekspir nije više nedokučiv. Više nije potrebno da pozorišna publika ili čitaoci tolerišu fantastično apsurdne interpretacije koje nastaju pre iz taštine kritičara i reditelja nego iz nastojanja da se Šekspir približi svojoj publici, zato što niko ne zna šta Šekspir znači i da je zato sasvim na mestu koristiti njegovo delo za proturanje mudrih ideja. U ovom izlaganju pokušaju da objasnim da Šekspira mogu videti sasvim jasno i u njemu uživati bez ikakvih smetnji oni koji to žele. I da bi trebalo da se oni koji to ne žele, koji su zaneti svojom sopstvenom mudrošću, bave pisanjem oglasa za televiziju. Isto tako da je najbolje pristupiti Šekspirovom delu ne počev od 20-veka unazad već počev od klasike i bezvremeno. On ima zajedničkog sa narodnom fantazijom, sa kolektivnim nagonom čovečanstva za legendu i metaforsu nego sa „individualnošću“ modernog pisca stvorenom u štampi sa njegovim autorskim pravima i fotografijama namerjenim publicitetu. Mit, saga i balada pomoći će nam da mu se približimo bez lažnih očekivanja: srednjovekovne misterije i Ovidijeve *Metamorfoze* bolje će otkriti njegov domnet nego virtuozne akrobacije modernog pozorišta.

Pre svega, moramo istaći da je nauka mnogo jasnije osvetlila Renesansu. Dela koja nisu prvenstveno imala za cilj da revolucionišu proučavanje Šekspira, u stvari su to učinila. Čim je knjiga kao što je Veliki lanac postojanja. A. O. Lavdoža objavljena (1930) više se nije moglo pogrešno tumačiti suštinsko značenje Šekspira. To jest, bilo je nemoguće ne shvatiti da je njemu najviše bilo stalo da stvori niz postavki o redu — redu u kosmosu, redu u državi, redu u ljudskoj psihi — i neizmerljivim posledicama prokešanja tom redu i pokušaja da se on poremeti. Da stoga njegovi komadi imaju teme, ili bolje reći da je svaki posebna varijacija na jednu veliku temu. Da iz ovoga proizilazi da oni ne mogu biti samo okviri za studije ličnosti.

Kritika devetnaestog veka, koja je dostigla vrhunac sa Bredlijem 1904, pokušala je da dođe do značenja Šekspirovih komada tretirajući ih kao galeriju portreta. Njen cilj je bio da pažljivo prouči ličnosti komada i razmotri njihove motive. Kako je literaturu njihovog vremena dominirao realistički roman, ovi kritičari su primenjivali na proučavanje Šekspira, metod koji je na-

stao iz proučavanja Skota i Dickens. Bile su potrebne dve eksplozije da se ukloni ovaj kamen s puta. Prva je bila, kao što sam rekao, kooperativni naučni rad na osvetljavanju Renesanse. Druga eksplozija bila je u samom imaginativnom pisanju. Pošto kritika jednog doba nastaje iz pokušaja da se objasni stvaralaštvo umetnika, nije moglo biti nove umetnice u Šekspiru sve dok Malarne, Prust, Jeks, Džozs, Pund i Eliot nisu stvorili novu literaturu.

Stara kritika se držala bukvanih tumačenja. Hraneci se realističkom prozom, zapostavljala je simboličku i poetsku prirodu Šekspirovog dela. Davala nam je ne teme, već ličnosti: ne poetsku dramu već kostimiranu dramu u kojoj su protagonisti iz nekog čudnog razloga recitovali poeziju. U pozorištu, imala je saveznika u sistemu glumačkih zvezda koji je privlačio svet u pozorište ne da vide Hamleta, već Irvinga kao Hamleta, ne da vide Simbelina, već Elen Teri kao Imogemu. To je bilo doba kad je Šo mogao izjaviti da oseća prezir prema Šekspirovom duhu. Niko, u te dane, nije mogao sagledati taj duh u svoj njegovoj snazi i moći.

Šekspir najbolje zna — kad bi se samo ta parola mogla urediti i obesiti na zid svakog kabineta, kancelarije svakog urednika književne rubrike, radne sobe svakog kritičara. Ali ako to kažete bićete optuženi da vas interesuje samo antikvarno. „Senaest vek je bio odavno“, glasi ubičajena tvrdnja, „a mi živimo danas. Rekonstruisati Šekspirove ideje u njihovoj čistoj formi znači napraviti istorijsku studiju od onoga što bi trebalo da bude pravi doživljaj.“ Tričarije! Ti ljudi tako govore, jer nikad nisu ni pokušali da otkriju koje su Šekspirove ideje. Dok to ne učine, kako mogu tvrditi da te ideje imaju samo antikvarni značaj.

U stvari, razume se, Šekspirove postavke o redu, redu potrebnom za sreću i konačno za sam opstanak, slažu se u velikoj meri sa onim što su najuticajniji duhovi našeg veka imali da kažu. „Celovitost ličnosti“ — šta je to, opet, nego red? Lorensovski ideal punog nagonskog života koji obezbeđuje onima koji ga žive imunitet od uništavanja i sašivanja modernom industrijom kom civilizacijom, — šta je to, opet, nego red? Zar je Šekspir centralni stav tako apsurdan da mu ne možemo dati priliku da izbije na videlo, čak ni za trenutak?

Kritika o Šekspiru nije nista drugo do pokušaj da se omogući Šekspirovoj viziji da zablista kroz džunglu sukobljenih egotizama i irelevantnosti. A najukretnijim put da se to učini jeste pokušaj da se otklone teškoće koje su nastale za poslednja tri veka. Neke od ovih teškoća sastoj se samo u informacijama; kažen „samo“, iako je vrlo tesko doći do informacija, i čovek ne može da ne oseća zahvalnost prema strpljivim naučnicima koji prikupljaju ogromna znanja za rešavanje malih pojedinačnih problema. Ali veće teškoće sastoj se u perspektivi. Nas od Šekspira dele tri veka kulture u kojima je dominirala štamparna reč. I ne samo to, već od sredine XVIII veka tom kulturom dominiraju novine. Mi vidimo njegove komade kroz maglu jedne, uglavnom naturalističke literature. Kritika likova sa svojom doslovnosti koja obogaljuje nestala je, ali mitopoejska priroda Šekspirovog dela još nije bila potpuno shvaćena. Još 1929. g. Dž. Vilson Najt objavio je *Mit i čudo*, delo koje smatram najznačajnijim delom o Šekspiru našeg vremena. Čitava jedna generacija kritičara podržavala je Najta, čak i kad je osporavala njegove pojedine zaključke. Ali još nije došlo do imaginativnog prilagodavanja, osim kod veoma svesnih literata a Šekspir ne pripada samo visoko svesnim literatama. Pozorištem, u kome je radio i kome je dao svoj život, još uvek vladaju edvardovska shvatanja. A baš je pozorište moglo vrlo lako naći put do prave šekspirovske perspektive. Ono što su književni kritičari postigli milionima reči, pozorište je moglo postići bez napora i polemike. Prosto tako što bi postavilo komade onako kako su prvobitno bili zamišljeni, i pustilo ih da sami govore. Viđen onih kakav stvarno jeste, ne kroz sjaj „oštroumnosti“ koja iskrivljuje, svaki zreli šekspirovski komad odmah postaje mit. Njegovi simboli odlično funkcionišu; oni dopiru do ljudi koji ne znaju i ne žele da znaju šta je simbol. Jedino im je potrebna prilika da prođu do njih bez prolaženja kroz filter i „objašnjavanja“ od strane umova željnih doslovnog.

Kao primer ove ubitačne doslovnosti uzimam najbliže popularno komentarisano izdanje koje mi je pri ruci: *Magbet* u izdanju „Šekspir za svakoga“ biblioteke Földzer (1959), gde se tekst komada prepriše sa komentarima dva međunarodna naučnika autoriteta. Kad stignu do „Prividenja“, Krunisanog deteta sa drvetom u ruci“ (IV, 1) ovi izda-

vači daju sledeću glosu: „Dankanov sin Malkolm, koji nosi simbol svog trika (perušavanje ljudi u drveće) kojim će iznenađujuć Magbeta. Ali ovo objašnjenje čini od ove vizije ne simbol nego cifru. Simboli nisu kod keji se može razbiti i iz koga se može izvući poruka. Oni odjekuju: oni žive nezavisnim životom: oni sadrže mnoga „značenja“ unutar dramske i poetske simbioze u kojoj se nalaze. U ovom konkretnom slučaju, npr., Malkolm je svakako nagovešten pojavom krunisanog deteta, ali isto tako i Bankoovo potomstvo, kome su vestiće prorekle da će biti kraljevi, i zbog koga Magbet, u velikom monologu koji otkriva Bankoovu bitnu funkciju u komadu, uzvikuje da je prevareo.“

Ako tako bude, za *Bankove* potomke *Ukaljo sam dušu; za njih sam ubio Čestitog Danka; u putir mira svog Nasuo mržnju njih radi, i svoju Večnu dušu dao ljudskom dušmaninu, Da njih zakraljam, da zakraljam seme Bankoovo!* (Prevod Zivojina Simića i Sime Pandurovića)

A sledeća vizija koju će ugledati predstavlja osam kraljeva, sa Bankoom na kraju. Što se tiče „lisnatih zaklona „pomoću kojih Birnamska šuma dolazi na Dansinejn, to je samo po sebi simbolično, tako da bi Šekspiru jedva bilo potrebno da dopiše drugi simbol koji će simbolisati prvi. Magbet se udružio sa svim onim što je jalovo, smrtonosno, opušteno i što pušta. Ličnosti koje su u komadu „pozitivne“ — Dankan, Banko, Malkolm, čak i na pozorni nepristupi Edvard Ispovednik — jesu metafore koje nagoveštavaju bujnost i plodnost.

Šekspir se kretao od složenog i zamršenog do običnog i jednostavnog, od aktuelnog do suštinskog i simboličnog. Njegove rane komedije pokazuju da se pridružilo elegantnim italijanskim zabavama što ga je odjednom udaljilo od sportijeg mentaliteta seljačkog Vorkšira i učinilo ga ozbiljnim rivalom Univerzitetlija. Njegove rane tragedije pokazuju to isto, bilo da priča romantičnu ljubavnu priču o mladom paru koji nadmudruje dosadni svet odraslih, i kojoj daje tragičan, a ne srećan završetak, bilo da u *Richard III* prikazuje renesansnog megalomana, po ugledu na Marloa. Ali sa njegovim sazrevanjem poči-

ju možemo reći jedino da potiče iz kolektivne mašte. Njegove fabule počinju da liče na narodne priče; ličnosti postaju prototipske i sve složenije; bujaju u pogledu psihološkog realizma, ali isto tako postaju sve dublje i dublje korene u svet snova, bajke, i kolektivno podsvesnog. U *Hamletu*, sadržaj narodne priče pojavljuje se u istorijskom i političkom okviru. U Liru, početna situacija komada potiče iz iste imaginativne oblasti iz koje potiču Džek, ubica džinova ili Pempeluga i njene ružne sestre. Napravile kratak prozni rezime fabule komedije Sve je dobro što se dobro svrši, npr., pa će biti snaći u tom istom svetu. Jovjuda u *Meri za meru*, koji objavljuje da odlazi na put, a umesto toga se prerašava i meša sa svojim ljudima da bi ih bliže upoznao, prava je ličnost iz bajke. A u poslednjim komadima, „romantičnim dramama“, čak i psihološki realizam izostaje i ostavlja mitopoejsko u centru interesovanja. *Bura*, Šekspirov poslednji komad, jedini je komad čiji izvori nisu promađeni. „U suštini“, kaže Frank Kermode, „izvor *Bure* predstavlja jedan drevni mitovi, koji se skoro svuda pojavljuje, u sagi, baladi, bajci, i narodnoj priči“. Drugim rečima, Šekspirova umetnost, za razliku od umetnosti modernog pisca ne počiva na iznošenju potpuno novo materijala, već pre na spajanju u novu celinu komponenta koje su postale poznate sastavnim delovima evropske svesti. Dok su moderni pisci nalik na novinare i svaki se trudi da stvori nešto „ekskluzivno“, Šekspir je više kao neka prirodna sila koja skulptira davno poznati materijal i organizuje ga u novu i vredniju celinu.

U tome je prava priroda Šekspirove originalnosti. Njegov duh se nije zabavljao nad površinom stvari. On je polazio od najnižeg sloja i kretao se naviše, skupljajući materijal i istovremeno ga transformišući. Ovo je tako strano duhu dvadesetog veka da omladinu, kada se prvi put sretna sa Šekspirov, često iznenadi to što on nije sam izmišljao fabule svojih komada. Njima to oslanjanje na već postojeće priče izgleda slabost, neposobnost da se izade sa nećim novim. U stvari, elizabetincima ide u prilog to što ih nije interesovala ona vrsta „originalnosti“ koja bi impresionirala Bernarda Šoa, kao što impresionirala izdavača svakog popularnog časopisa. Oni su poticali iz srednjovekovnog sveta u kome je priča bila važnija od čoveka koji je priča. Za Cosera, npr., glavni zadatak pesnika je-

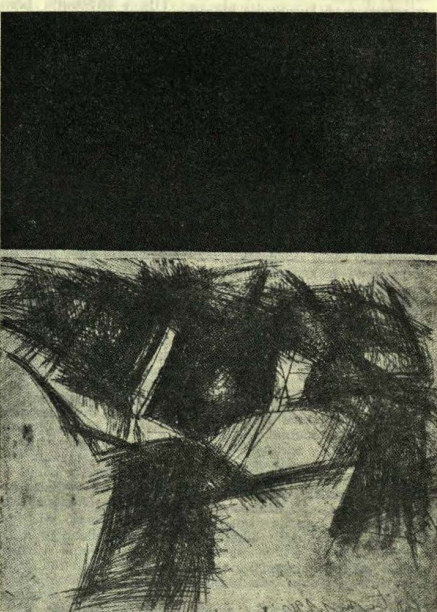
PAVLE POPOVIĆ

10-7466038

Napolju je svetlost koja se može rastaviti. Ona je jedinstvena i sveobuhvatna. U nju može da stane more i sivo-belo stenje koje se dosadaže na obali ličivi vatra i so. U nju može da stane mastina sa mrkim sjajnim očima u kojima se razliva ooo isto pastelno more, prepuno velikih senki, brodova i ptica. Kažem, u svetlost može da stane čak i ptica, a ona se ne može odrediti tako jednostavno kao drvo ili kamen, jer ptica u svojim krilima ima neshvatljivo mnogo prostora. Ja mogu da čeznem za tobom koliko god hoću, ali sve to ne vodi ničemu, jer ispred i iza nas ima toliko mnogo vremena da je uopšte neizvesno šta smo mi zapravo u ovom trenutku hteli. Od svega toga u mene jedva da se useljava krajičak izokrenute slike jednog predele u kome nikada nije bilo ničega osim moje neverice. Ali...

Stetlost je neizmerna i slepa kao more ona prodire u grad ovaj na obali opasan zidom uvek prisutnog nepoverenja u grad ovaj star koliko i more i krstari spletom kamenih ulica koje se svojim nemilim sećanjima čvrsto hvataju jedna za drugu te spasavajući se ostaju nerazdvojne uvek kao i su sudbina grada svetlost prodire u grad ovaj na obali i krstari gustim spletom izgubljenih ulica saplićući se o mnogobrojne iznemogle Odiseje koji već odavno nisu imali radi čega da se vrate jer doma obećanog ni Penelope nigde van putovanja većnog što stvori tebe i nas u tebi a ti si već mrtav, oče svetlost je nezadrživa i slepa kao more ona prodire s juga u grad ovaj na obali koji je obala isto toliko opora i sama i krstari spletom kužnih ulica otkrivajući nam iznenada nedopustive prisnosti sveta koje se začinj u odajama lažne prizemnosti ali ona prodire i u raskošne vrtove brižno odnegovane i naramcima svoje tople obinosti baca se nešteditice u bokore opojnih osmeha i najzad spasene ljudskosti stvarajući tako večno obmanu nežnosti raznobojnih cvetova koje smo odgajali na rastrestrom tlu već sasvim satruhili iluzija stetlost je neumoljiva i slepa kao more ona prodire igličasto između starih maslinovih stabala duboko u uzarene bregove koji zaustavljaju besciljivo širenje pučine kao što još jedino ljubav može da zaustavi širenje zlokožne pučine u jedva приметnom ali ni malo bezazlenom zrnu peska

STOJAN CELIĆ prostor, bakropis



KA ŠEKSPIRU

PISAC NE SME NIKAD
DA PIŠE O NEPOZNOM.
TO JE ZA ŽURNALISTU.

Džems Džons

ste da prepriča, na nov i efekatan način, priče koje su uvek privlačile pažnju. On uživa u tome što može da istakne da se ono što on nudi čitaocu može naći u starim knjižicama. On ukazuje čitaocu na izvor snage, snage, koja prevazilazi svaki individualni doprinos. Tako pisac kao što je Malori čak navodi izvor, iako on ne postoji; to čini materijal uzvišenim.

Moderni pevač narodnih pesama nastavlja istu imaginativnu tradiciju. Da bismo osetili ravnotežu između „tradicije“ i „individualnog talenta“ u usmenoj kulturi moramo da se mentalno prilagodimo ovom problemu. Godinama su čak i stručnjaci za narodnu kulturu osporavali istraživanje tragajući za „originalnim“. Međutim, profesor Lord, kaže otvoreno: „Svako je u tome što naša koncepcija „originalnog“, „pesme“, ne znači ništa u usmenoj tradiciji. Nama to izgleda tako bazično, tako logično, jer smo odrasli u društvu koje je utvrdilo normu stabilne prve umetničke kreacije, da osećamo da za sve mora postojati original. Prvo pevanje u usmenoj tradiciji ne pokazuje se sa ovim prvim rukopisom „originala“.

U ovom svetu besmisleno je govoriti o „originalima“ i „variantama“. Izraz „usmeno prenošenje“ naneo je ovde dosta štete, pošto implicira određeni original koji pevač prenosi na pevača. Isto tako i priča o anonimnom stvaralaštvu. Narodni pevač ima ime; on je dobro poznat svojoj publici. Nazvati narodni ep „anonimnim“ znači pripisati neodređeno definisanju abstrakcij posao koji u stvari obavljaju živi ljudi.

Poezija je uzimanje učešća. Publici koja posmatra neki Šekspirov komad, nosi bujica poetskih slika i ritmova što je u velikoj meri podjednako. Da uzmemo jedan grubi primer: u *Magbeta*, komadu o uzurpaciji, nalazimo tako često na poetsku sliku o pozajmljenom odelu koje loše pristaje. Karolina Sparden, kada joj je palo na pamet da izbroji Šekspirove poetske slike i vidi šta se iz njih može izvući, otkrila je ovo sa gomilom sličnih stvari. Ali šta ako vekovima ove poetske slike nije niko primetio? Jesu li one bile beskorisne? Naravno da nisu: svaki put kad je komad bio izvođen, neprekidna publika aluzija na odelo koje loše pristaje dopirala je do publike-podsvesno, ako hoćete. Kao što ih je Šekspir besumnje uneo podsvesno. Nepravilno je da bi on sebi rekao, pre nego što bi seo da piše, „Mo-

ram se setiti da unesem nekoliko aluzija na odelo koje loše pristaje.“ Materijal bi jednostavno izbio iz njegove podsvesti kada bi počeo da piše i ove poetske slike bi bile gotove. Dopusajući da se na nju tako deluje, publika je uzimala učešća u dijalogu. Učestvovala je.

Ako je mit uzimanje učešća, i poezija uzimanje učešća, to znači, da će se poetska drama prirodno približiti statusu mita čak i ako se ne pojavi antropološki nastrojen kritičar da to objavi. A zatim sledi da je najveći neprijatelj ovog oblika života pozornica odvojena od publike. Kada glumci govore stihove na pozornici isturenoj u gledalište, bez dekora i skokovitih pedala na Čin i Scenu, publici okupljenoj oko njih na tri strane, lako je da učestvuje u dijalogu. Odvojite ih od publike orkestrom i nizom reflektora ispred pozornice i to postaje nemoguće. Pozornica odvojena od publike isključuje učestvovanje publike. Ona primorava glumce da isključivo razgovaraju jedni sa drugima, dok su u elizabetinskom pozorištu razgovarali pola između sebe, a pola sa publikom.

Ovo je, verujem, odgovor na staru zagonetku: zašto je poetska drama umrla na početku XVII veka i zašto svi pokušaji da se ona oživi, čak i od strane najdaruovitijih pesnika, nisu imali uspeha? Zar Vordzort, Koulidž, Kits, Bajron, Tension, Brauning i Bedouz nisu imali dovoljno pesničkog talenta da napišu bar jedan nezaboravni pozorišni komad? Izgleda neverovatno. Očigledan odgovor je da su pisali za pozorište koje je onemogućilo dramu u stihu. Ovo gledašće potvrđuje istorija pozorišta. Kada su se pozorišta ponovo otvorila 1660. godine posle puritanske međuvladavine, nestala je elizabetinska i jakobinska tradicija i uvedena je pozorična odvojena od publike. Ali ne odjednom. Temeljnije istraživanje pokazuje da su prva pozorišta restauracije još uvek imala isturenu pozornicu, mada smanjenu. Svod koji odvajao pozornicu od publike nalazio se na zadnjem delu pozornice, i celokupna radnja se nije odigravala ispod njega. Naslikani dekor još uvek nije bio od bitnog značaja. Svod je imao kapke, koji su se otvarali da bi otkrili novu scenu. Drugim rečima, pozorište restauracije je bilo kompromis. I drama Restauracije u stihu takođe je kompromis. Beli stih elizabetinske drame, koji zvuči prirodno, i koji je bio pogodan i za govorne ritmove, i lirске i oratorske uzlete, iščezao je. Umesto njega imamo

herojski dvostih. A herojski se dvostih, sa svojim bučnim i zvonkim ritmama, direktno obraća publici. On je predstavljao pojačalo koje je bilo potrebno da uputi stihove publici koja se više nije nalazila sa tri strane pozornice.

Kada se razvila pozornica nalik na okvir slike, i dvostih više nije mogao delovati. Tek je u naše doba sa improvizovanim pozorišta u crkvama i ambarinama, takva vrsta uzimanja učešća opet ostala moguća. Eliotovo *Ubištvo u katedrali* dospelo je na daske vrlo srećnim sticajem okolnosti 1935. kao deo festivala Kenterbejske katedrale. I čak ni ove okolnosti ne bi urodile plodom da dramaturg nije shvatio kakva mu se prilika pruža.

Ono što treba da uradimo, u stvari, ako želimo da uživamo u Šekspirovom delu, da ga iskoristimo kao deo našeg iskustva koje se može iskoristiti, bilo bi da postavimo njegove komade na isturenu pozornicu, da uklonimo svu mudre i premudre reditelje i virtuosne glumce, i da ostavimo delo da samo govori. U praksi, ovo znači da treba obratiti veliku pažnju na jezik komada i da režiju treba drastično osiromašiti. Jer dok su mit i simbol nikad potpuno prevedivi odjek ovan komada, jezik je njihovo konkretno odelotvorenje. Mit se ne može nikada potpuno reducirati; nikada ne možemo reći, crno na belo, da x znači y. On je suviše životan da bi se razložio na delove; on se može samo doživeti. Suštinu onoga što Šekspir kaže uvek je sasvim očigledna. Uvek se odnosi na njegovu centralnu preokupaciju redom. Detalj, međutim, povremeno izbija i nestaje. On se ne može prepreriti. Šta „predstavljaju“ Kalliban i Arifjel? Super-ego i Id? Možda — ali kad smo to rekli, samo smo zamenili sa dva apstraktna termina za nešto što je opipljivo. Ako spadamo u ljude koji više vole apstraktne termine nego konkretnu realnost, to će nam se učiniti kao napredak. Ali to nije napredak, to je staro robovanje racionalnom i apstraktnom što i čini toliko toga u modernom životu ružnim i neurotičnim.

Način na koji možemo učiniti Šekspirove komade shvatljivim i razumljivim nije njihova racionalizacija, ne zamena apstraktnog konkretnim, već dopiranje do njih kroz jezik. Samo bi novajlija pomislio da govorim nešto novo. Veći broj odličnih kritika, naročito, *Pričaženje Šekspira* od D. A. Traversija polazi sa ove tačke gledašta. Utoliko je veća šteta što pozorište, koje je ta-

ko lako moglo prvo poći u ovom pravcu, nije htelo to da učini. Sa mnogim sjajnim glumcima i publikom koja se okuplja da sluša, a ne da čita, pozorište nam je moglo dati Šekspira koji bi se ispoljavao kroz jezik. Ovakom, on nam daje Šekspira koji se gledalac doživljava pomoću spektakla. Za njega je bitno da pruži publici pre nešto za gledanje nego za slušanje. A onda dolazi producent sa svojim elegantnim idejama, glumac sa svojim profilom, koreograf sa svojom vojskom stolaru, električar sa svojom svetlosnom baterijom i kostimograf sa svojom izostrenom vizuelnom osetljivošću. Sve ovo predstavlja barijere koje odvajaju Šekspira od naroda komadom s pravom pripada — a to sve, za one boga, u cilju delovanja na publiku.

Ono što je pozorište takođe izgubilo iz vida jeste činjenica da je Šekspirov komad takođe i pesma. To jest, on nema samo dramske osobine strukture, napetosti, karakterizacije, itd, već i poetske osobine, poetske slike, ritam, i simbole. Publici kojoj se dozvoli da sluša na miru tekst koji nije suviše isesečen, primice poruku — čak iako, kad znače iz pozorišta, ne bude mogla rešima da izrazi ono što joj se dogodilo.

Šekspirova umetnost se zasniva na jeziku, ne na spektaklu, pozorišnom biznisu, majstorijama, ili vitežovima u oklopu koji skaču na konje. To je umetnost bezličnosti i tiče se reda, a deo stvuje na dubljim nivoima. Uprkos svom oštrm psihološkom realizmu, ona nije „realistička“. Ona se više približava mitu. Otud značaj Ovidija, a naročito *Metamorfoza*.

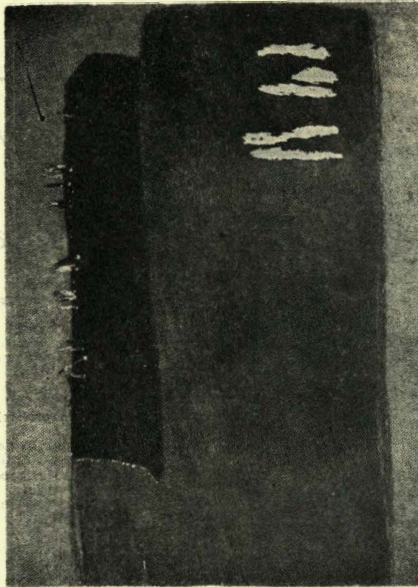
Šekspirovo delo je jedna ogromna metamorfoza. U svakoj priči koju kazuje, ličnosti se prerađavaju, menjaju, prave se da su ono što nisu. Nekad je to namerno lukavstvo. Drugi put to je samoobmana. Edgar u *Liru* se oblači u seljačko odelo i glumi ludilo, dok ostaje savršeno razuman. Malvolio se, s druge strane, oblači u odelo koje ne pristaje njegovom položaju te ga ostale ličnosti smatraju ludim i zatvaraju u ćeliju. Ličnosti menjaju odela, pa ih zamenjuju jedne s drugima. Falstaf i Hal izvede burlesku u kojoj obojica podražavaju glas razgnevanog kralja, i Hal se odriče Falstafa u igri zato što to čini u zbilji. Maskarade, prerašavanja, zbrke ima svuda. Svaka komedija je komedija zablude. I svaka tragedija je tragedija zablude. Greška, pogrešna ocena, iluzija, počinju radnju u mnogim slučajevima.

Sa engleskog prevela:
Ljiljana BIBOVIĆ

RIKO DEBENJAK motiv br. 27, akvatinta u boji

velika je opasnost u pesku
o, rekao si ne dodirnite prah sačuvajte ga
jer ogromna ljudomorna sunca
spavaju u nevidljivim trunama praha
zato ne dodirnite mržnjom sveti prah
ne probudite ga!
svetlost je žedna i slepa kao more
ona prodire u prostor iskrivljava
pokušavajući da se domogne neiscrpnih izvora
Velike Ništavnosti
ona prodire sad duboko u moje oči
i duva vidom nezadrživo i brkito
isterujući pritom iz sriivenih kutova
zaostale pramenove tame
(trebalo bi sačuvati bar malo tame, bar malo
za odbranu od užarene sveništaujuće svetlosti)
ona prodire duboko u moje oči
oslepljuje me svojom užasnom jasnošću
i obnažava umišljene pejzaže duše
pokazujući sa neskrivenom ironijom
odratnost golotinje stidne kao što su istine
odratnost narih kostiju sveta
narih kostiju odevenih sad u raskošnu put obmane
a zatim se svetlost našeg slepila
pretvori u pticu i padne na naše dno
al tamo nema ni nas ni dna
svetlost je ipak neumitna i slepa kao more
ona prodire najzad i u san moje lepi i ruši
ruši
ruši
sve što ozidah volići ljubaviju i mržnjom
i dajući tako smisao svetu i sebi
pa u smu mome je sad pepel i razvalina.
Dan je. Na nebu seme vatre.
Ona pljušti po nama. Vatra.
Vatra je ova svetlost bez nade.

Budua, jula 1961.



šta govori more

Šta govori more
ljubav da li što obasjava
sve stvari žarkom svetlošću na obali
na koju stigomso poste lutnje i sna
neizlečni i kao utvare lepi
na obalu na kojoj više izbora nema
jer smo se desili na njoj neopozivi i sami
kao što smo u bolu veliki i sami
šta govori more
ljubav da li kasnu što obasjava
sve nade žarkom svetlošću
te lepše bitaju najednom nasušne gladi i varke
i one kobne neizbežne senke
što vidim već u svemu što se zari
šta govori more
ljubav kasnu da li li sama
zvučnu ništavnost reči
njin laki lepot ponad rečnih stvari
i ponad sveta nestalog u prozračnom dimu
reči što odjekuju užarenim žalom
i rasipaju se bogato i sumno
kao kristalne kapi vode u bele cvetove
kratkotrajne i bezmerne pene
šta govori more
ljubav možda jedino čega smo žedni
il samo zaslepljujući sjaj svega što dotakoh
jer sjaj je još u meni
kao nada neugasiv te vara al krepki
pa se neutesto svemu veruje i kliče
pa se svetlost ta rasipa i pije
sve dok vatre neba traju i dok nas
mami more što nepovratno već u nama
kao mrtav brod nestaje i tone