

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

IV 2013 8

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

SUKOB KRITIČKIH INTERPRETACIJA NA PRIMERU ŠEKSPIROVOG FALSTAFI

Apstrakt: Književni kritičari su se u XX veku podelili na dve glavne, oštro sukobljene, interpretativne frakcije Falstafovog lika: s jedne strane našli su se kritičari (Bredli, Godard) koji su Falstafa, poput Bluma, glorifikovali kao arhetip „samog života“, koji prevazi-lazi svoj elizabetinski dramski kontekst (Bloom 1998: 288). S druge strane nalaze se kritičari poput Doverni Vilsona i Tilijarda koji u strukturi Henrija IV uočavaju pravu ilustraciju srednjovekovnih moraliteta, a u liku Falstafa učitavaju moralnu osudu autora protiv lagodnog načina života kojim se korumpira mlad naraštaj. Skorija tumačenja Falstafovog lika nisu toliko radikalna u svojoj pohvali ili kritici, već se odlikuju preuzimanjem i kombinovanjem ideja navedenih suprotstavljenih interpretativnih frakcija. Posebnu pažnju u radu zauzima Grinblatovo novoistoričarsko tumačenje Falstafa kao potencijalne subverzivne sile u elizabetinskom sistemu vrednosti, kao i kritički uvidi Bahtina i njegovih sledbenika koji su Falstafa doveli u vezu s teorijom karnevala. U svetlu raznovrsnih kritičkih interpretacija Šekspirovog Falstafa u radu se razmatra sukob između ličnog i političkog sistema vrednosti, koji se u Henriju IV manifestuje kroz podeljenu lojalnost princa Hala između dominantne kraljevske figure biološkog oca i njegovog plebejskog surogata.

ključne reči: arhetipska kritika, srednjovekovni moraliteti, novi istorizam, teorija karnevala.

Iako se radnja prvog dela *Henrija IV* direktno nadovezuje na radnju prethodnog istorijskog komada iz Šekspirove druge tetralogije, *Ričarda II*, u slučaju *Henrija IV* govorimo o potpuno drugačijem autorskom pristupu istorijskoj tematici. Dok je *Ričarda II* karakterisala upotreba izuzetno formalnog i kraljevski dostojanstvenog jezika, koja je imala funkciju da naglasi ozbiljnu i problematičnu temu svrgavanja s vlasti i pogubljenja jednog legitimnog vladara, Šekspir se u drami *Henri IV* odlučio za drugačiji pristup: u ovoj istorijskoj drami dolazi do direktne jukstapozicije dva različita sveta – aristokratskog sveta dvorskih intriga i svesti o nužnosti političko-istorijskog delovanja i plebejskog sveta kafanskih masnih viceva i hedonistički bez-

brižnog pristupa životu. Kontrast između ova dva sveta naročito dolazi do izražaja u načinu na koji Šekspir formalno i žanrovski različito pristupa njihovom oslikavanju – naime, ozbiljnost i uzvišenost državne politike opisuje se u stihovima kroz pozivanje na postojeće hronike Edvarda Hala iz 1548. godine, *Ujedinjenje dve plemenite i slavne porodice Lankastera i Jorka* (*The Union of the two noble and illustre families of Lancastre and Yorke, beeying long in continual discension for the crown of this noble realme*) i Rafaela Holinšeda iz 1587. godine, *Hronike Engleske, Škotske i Irske* (*Chronicles of England, Scotlande and Irelande*), što je metod kojem je Šekspir pribegavao i u ostalim istorijskim dramama, dok su u prozi opisani komični elementi

koji proizlaze iz ležernog i nemarnog načina života nižih društvenih slojeva. Šekspirov opis razlike između ova dva sveta počiva na sukobu između dva suprotstavljena sistema vrednosti – s jedne strane, napominje se važnost javne političke funkcije i patriotske dužnosti, a, s druge, važnost privatnih mogućnosti izbora životne filozofije i odanost ličnom konceptu ljubavi, savesti, morala i časti.

S pravom se može reći da je princ Hal glavni lik koji povezuje pomenute suprotstavljene sisteme vrednosti, kao i radnju oba dela drame, ali treba istaći činjenicu da je Falstaf najomiljeniji i najpopularniji lik ove drame. U prilog činjenici koliko je ovaj Šekspirov lik bio popularan u SVII veku svedoči i činjenica da je prvi deo ove drame često bio poznat pod nazivom *Prvi deo ser Džona Falstafa*, kao i da je u periodu između 1598. i 1622. godine čak sedam edicija ove drame bilo objavljeno zbog velike potražnje, što ovu dramu svrstava u najpopularnije drame elizabetinskog perioda.

Književni kritičari su se u SS veku podelili na dve glavne, oštro sukobljene, interpretativne frakcije Falstafovog lika: s jedne strane našli su se kritičari koji su u Falstafu videli „izvor saosećajnog uživanja u duhovitoj superiornosti nad ozbiljnim“ (Bradley 1970: 60), te su konačnom odbacivanju Falstafa od strane princa Hala pristupili s „dosta patnje i ozlojeđenosti“ (Bradley 1970: 65), pritom naglašavajući stav da, bez obzira na to kako konačno završava, Falstaf ubedljivo trijumfuje nad opisanim prividom moralnih vrednosti u komadu. Slično mišljenje su takođe zastupali Harold Godard i Harold Blum. Prema Godardu, princ Hal je „iskalkulisano ambiciozan“ (Goddard 1951: 172), a Falstaf predstavlja pravi primer „nadmoći imaginacije nad činjenicama“ (Goddard 1951: 179). Poput Godarda, Blum tumači lik Falstafa kao „predstavnik imaginativne slobode, slobode nasuprot nametnutih koncepata vremena, smrti, države, koja predstavlja stanje za kojim svi žudimo“, te ga glorifikuje kao arhe-

tip „samog života“, koji prevazilazi svoj elizabetinski dramski kontekst (Bloom 1998: 288).

Budući da je princu Halu uskraćena ljubav i privrženost biološkog oca, kralja Henrija IV, on tu emociju projektuje na lik brižnog, veselog i dobroćudnog Falstafa, koji postaje prinčev surogat očinske figure. Za razliku od kralja, Falstaf je u potpunosti apolitičan: na njegova dela ne utiče ni država ni crkva, njega vodi urođeni instinkt za samoočuvanjem. Blumovo tumačenje lika Falstafa kao arhetipa samog života (Bloom 1998: 288) dobija svoju potvrdu u viziji koju Šekspir sugerije u drami: Šekspir naglašava Falstafovu esencijalnu arhetipsku prirodu tako što ga opisuje kao sledbenika boginje Meseca, viteza boginje Dijane (on je i vođa raskalašnika koji se skupljaju u krčmi „Kod glave divljeg vepra“ u Istčipu, čiji naziv sugerije prihvatanje i obožavanje Velike boginje, naročito njenog odbačenog aspekta, kako sugerije Ted Hjuž¹):

„E pa to, ljubimče, kad budeš kralj, nemoj da dozvoliš da nas, štitinoše noći, nazivaju kradljivcima

¹ Prema Tedu Hjužu, Velika boginja se manifestuje u tri različita aspekta, u skladu s prirodnim ciklusima: majka, sveta nevesta i kraljica podzemlja Persefona. Tragična greška, po Hjužu, događa se kada racionalni junak donosi odluku da podeli koncept boginje na deo koji potvrđuje i podržava njegovu racionalnu egzistenciju i na deo koji je remeti. Stoga, racionalni junak obožava samo jedan aspekt boginje (majke i svete neveste), a drugi (kraljice podzemlja u kojoj je sadržano sve ono što junak ne može da kontroliše svojim umom: instinkti, intuicija, imaginacija i sl.) potiskuje. Ovaj čin separacije, smatra Hjuž, predstavlja tragičnu grešku na kojoj počiva naša zapadna civilizacija, te takođe označava početak tragičnih i dramatičnih posledica po junaka. Odbačeni deo gnevne boginje se na različite načine ukazuje racionalnom junaku i predstavlja pretnju njegovom racionalnom egu. Jedan od oblika koje koristi odbačeni aspekt boginje jeste oblik divljeg vepra, te tako zamaskirana i prerušena nanosi smrtnu ozlede racionalnom junaku (Hughes 1992). Sama ideja da se Falstaf i njegovi sledbenici okupljaju u krčmi s ovako simboličnim nazivom istovremeno ih čini i sledbenicima Hjužove arhetipske Boginje celovitosti ljudskog bića.

Milena Kostić

lepote dana, već pusti da budemo Dijanini šumari, vitezi tame, sluge meseca, pa neka svet kaže da smo mi ljudi dobra vladanja, jer nama, kao i morem, vlada naša plemenita i čedna boginja Mesecca, pod čijom zaštitom krademo.“ (1, I, ii, 25–29)

S druge strane nalaze se kritičari koji u strukturi *Henrija IV* uočavaju pravu ilustraciju srednjovekovnih moraliteta, a u liku Falstafa učitavaju moralnu osudu autora protiv njegovog lagodnog načina života kojim se korumpira mlad naraštaj. Ovu kritičku struju predvode kritičari poput Dovera Vilsona (Wilson 1952) i Tilijarda (Tillyard 1964), koji su u Falstafu uočili otelotvorenje pobune i nereda, pravog đavolskog poročnog izaslanika i, nadasve, veoma destruktivnog uticaja na mladog princa. U Tilijardovom tumačenju lika mladog Hala princ je idealizovan čak i više nego što je lik Falstafa idealizovan u navedenim tumačenjima Godarda i Bluma: princ Hal je „umeren u delima i sudovima, dobro upoznat sa svakim aspektom ljudske prirode [...] pravo otelovljenje apstraktnog renesansnog koncepta idealnog vladara“ (Tillyard 1964: 277).

Skorija tumačenja Falstafovog lika nisu toliko radikalna u svojoj pohvali ili kritici, već se odlikuju preuzimanjem i kombinovanjem ideja navedenih suprotstavljenih interpretativnih frakcija. Tako, na primer, Stiven Grinblat u eseju *Nevidljivi meci* (1988) opisuje Falstafa kao subverzivnu figuru koja predstavlja „radikalni izazov ustaljenim idejama“ i ukazuje na „potencijalnu nestabilnost struktura moći“ u Engleskoj pod vladavinom Henrija IV (Greenblatt 1988: 42–43). Poput Godarda i Bluma, Grinblat u ovom eseju ističe svoju naklonost ka Falstafu, za razliku od princa Hala, čiju vladavinu definiše kao „suptilnu manipulaciju prividima“ (Greenblatt 1988: 41). U skladu s karakteristikama teorije karnevala, o kojoj će biti reči u narednom delu rada, Grinblat ističe da Falstaf unosi u dramu kolokvijalni popularni glas, čiji je inicijalni cilj da destabilizuje ustaljenu društvenu hijerarhiju. Međutim, Grinblat

takođe smatra da je potencijalna subverzivna sila koju Falstaf oličava sadržana u samom društvenom sistemu, te konačno, poput Tilijarda, dolazi do zaključka da je Šekspirova drama *Henri IV*, kao i ostale istorijske drame, fundamentalno konzervativna u smislu podržavanja i jačanja već postojećeg državnog uređenja:

„Subverzivni glasovi se proizvode od strane i u okviru afirmacije već postojećeg poretka; iako su snažno registrovani, oni ne podrivaju taj poredak.“ (Greenblatt 1988: 52)

Sam Grinblat u svom eseju ističe da je za donošenje zaključka o nemogućnosti subverzije zapravo bio pod velikim uticajem Fukoovih teorija o očuvanju hegemonijske moći sistema, te u tom tekstu i navodi Fukoovu konstataciju koja je na njega ostavila najveći utisak:

„Subverzivnost koja je iskrena i radikalna [...] je istovremeno sadržana u istoj toj moći koju prividno narušava. Subverzivnost je zapravo proizvod te iste moći i unapređuje joj ciljeve.“ (Foucault, preuzeto iz Greenblatt 1988: 30)

Grinblat konačno interpretira lik Falstafa kao disruptivnu i antihijerarhijsku silu, koja, iako simbolizuje životnu vitalnost i energiju, konačno nužno biva odbacena u neizbežnom procesu oblikovanja makijavelistički idealnog renesansnog vladara.

Novoistoričarska perspektiva koju iznosi Grinblat zapravo počiva na paradoksu: oni koji poseduju političku moć stvaraju i opoziciju, kako bi mogli da je kontrolišu, te tako dolazimo do zaključka da elizabetinska drama predstavlja jedan od vidova služenja i potpomaganja države. Uticajna politička društva propagiraju i šire svoju moć tako što vrše subverziju i podrivanje na prvi pogled najdragocenijih vrednosti i ideala, kako bi ih dalje nemilosrdno namekali, te Grinblat ponovo naglašava da se veoma brzo ispostavi da sva delovanja koja bi trebalo da imaju efekat radikalnog podri-

vanja autoriteta zapravo predstavljaju potporu sistema koji kritikuju.

Za razliku od Tilijarda i Dovera Vilsona, koji opisuju vladajući poredak kao blagonaklon i dobrotvoran, Grinblat, s druge strane, tumači oba dela *Henrija IV* kao ilustraciju „makijavelističke hipoteze da moć vladara počiva na sili i prevari“, jer princ Hal gradi svoju vladarsku reputaciju sknavljenjem i napuštanjem prijatelja, te cela drama počiva na makijavelističkoj ideji „grabeža i izdaje“ (Greenblatt 1988: 47). Grinblat navodi još jednu bitnu ideju u svom eseju: nakon izvežbane i simulirane subverzije sopstvenog sistema, politički uticajna društva (npr. Engleska u Novom svetu) imaju sposobnost da radikalno podrivaju ideale i verovanja onih koje žele da osvoje i kolonijalizuju (u ovom slučaju, indijanske domoroce iz Novog sveta), kako bi svojim sistemskim sadržajem ispunili ono što inicijalno doživljavaju kao prazan prostor, te se svi potezi kolonizatora i imperijalista sprovode isključivo radi potpunog pročišćenja i evakuacije Drugog.

Do ovih uvida Grinblat dolazi tako što svoju interpretaciju Šekspirovog *Henrija IV* poredi i dovodi u vezu s *Kratkim i istinitim izveštajem o novopronađenoj zemlji Virdžiniji*, koji je napisao Tomas Heriot. Grinblatu je ovaj Heriotov izveštaj o susretu dve kulture i dve religije bio veoma zanimljiv iz antropološke perspektive. Heriot u svom izveštaju opisuje kako je američko domorodačko stanovništvo bilo impresionirano nepoznatim spravama i mašinama belog čoveka, te su naivno zaključivali da je engleski Bog velikodušniji od njihovih bogova, što je i bio razlog da se obraćaju za pomoć engleskim kolonizatorima u uslovima neočekivanih suša koje su pretile da unište njihov dotadašnji način života. Heriot mudro komentariše da je upravo ta pomoć koju su starosedeooci tražili od kolonizatora uz obećanje da će deliti useve s njima, ukoliko im engleski Bog pomogne, ono čemu su kolonizatori i težili.

Po Makijaveliju (Machiavelli 1953), fizička prinuda je jedan od metoda koje idealni vladar mora koristiti kako bi očuvao svoju vlast, međutim, ona nije dovoljna. U ovom slučaju bilo je potrebno ubediti domoroce da je engleski Bog svemoćan i da će kažnjavati one koji mu se ne priklone uništavanjem useva. Tome je svakako doprinela činjenica da su Englezi koristili svaki splet okolnosti u svoju korist, npr. Indijanci su umirali od virusa koji su Englezi sa sobom nosili i na koje oni nisu bili otporni, te su smatrali da su kažnjavani za svoje nepoštovanje moćnog engleskog Boga tako što ih je ubijao „nevidljivim mecima“, po čemu je Grinblatov esej dobio svoj naziv.²

Shodno tome, Grinblat u slučaju Šekspirovog *Henrija IV* uočava saučesništvo između monarhije i pozorišta, princa Hala i Šekspira. Iako je subverzivna identifikacija s Falstafom snažna, kao uostalom i s američkim domorodačkim stanovništvom o kojem je pisao Heriot, pravi junak ove drame jeste majstor manipulacije i lažne subverzije državnog poretka – princ Hal, tj. kralj Henri V, navodi Zorica Bečanović Nikolić i zaključuje:

² Evo kako Grinblat obrazlaže jednu od subverzivnih hipoteza svoje kulture koja počiva na poreklu i funkcionisanju religije na primeru američkog domorodačkog stanovništva: „Heriot testira i čini se da potvrđuje najradikalniju subverzivnu hipotezu iz svoje kulture o poreklu i funkcionisanju religije, putem nametanja sopstvene religije – s njenim polaganjem prava na transcendenciju, jedinstvenu istinu i neizbežnu prinudnu moć – drugima. Od tog nametanja zavisi ne samo zvanična svrha već i puki ostanak engleske kolonije. Odlučujuće okolnosti su to testiranje pre svega i omogućile: samo kao agent engleske kolonijalne ekspedicije, koji zavisi od njenog cilja i posvećen je njenom opstanku, Heriot je u poziciji da moć ljudskih postignuća – čitanja, pisanja, dvogleda, baruta i sl. – neupućenima prikaže kao božansku, time podstakne njihovu veru i prinudi ih na poslušnost. Tako je subverzivnost koja je istinska i radikalna – dovoljno uznemirujuća da bude osumnjičena i odvede ka zatvoru i mučenju – u isto vreme sadržana u moći koju naizgled ugrožava. Ta subverzivnost je čak proizvod te iste moći i vodi ka ostvarenju njenih ciljeva“ (Greenblatt, preuzeto iz Bečanović Nikolić 2007: 292).

Milena Kostić

„Teatralnost elizabetinskog apsolutizma stvarala je pozorište koje je neprestano izazivalo sumnju u poredak i potvrđivalo taj isti poredak, kao što je i u svojim metateatralnim aspektima izazivalo sumnju u iluziju i potvrđivalo je. Grinblat dopušta da je ta uzajamnost države i pozorišta, subverzije i sadržavanja subverzije mogla biti i asimetrična: da je ono što je u državi bilo subverzija obuhvaćena dominantnim diskursom, u pozorištu bivalo dominantni diskurs podriven subverzijom. Smatra, međutim, da to ne važi za istorijske drame, koje po njemu potvrđuju i neutrališu Makijavelijeve pretpostavke o poreklu vladarske moći u sili i prevari i završava upotpunjujući paralelu sa Heriotom: kao i tamo, i ovde se subverzija iščitava kada više nije aktuelna. I opet citira Kafku: 'postoji subverzija, nema joj kraja, samo ne za nas.'" (Bečanović Nikolić 2007: 302)

Iako Grinblat kritikuje ustaljenu praksu očuvanja i sprovođenja imperijalističke nadmoći i dominacije nad kolonijalizovanim i porobljenim Drugim, postoje kritičari koji je glorifikuju. Tako, na primer, Najt, koji je tumačio Šekspirove istorijske drame iz perspektive društvenih okolnosti u Engleskoj tokom Drugog svetskog rata, veliča „duhovnu dubinu“ u liku Šekspirovog Henrija IV, koja po njemu predstavlja oličenje „tipično britanskog pristupa moći“, te na kraju svoje studije ponosno zaključuje da „uspeh Britanije kao kolonizatorske sile proizilazi iz takvog osećanja odgovornog autoriteta“ (Knight 1944: 26).

Književna kritika koja je interpretativno manje pesimistična od Grinblatove novoistoričarske teze o nemogućnosti subverzije sistema ponuđena je od strane kritičara koji su bili pod velikim uticajem Bahtinove teorije karnevala, naročito C. L. Barbera, Majkla Bristola i Grejema Holdernesa. Barber Falstafa doživljava, poput Doverni Vilsona, kao „gospodara bezakonja“; međutim, za razliku od Vilsona koji navodi da je Šekspir našao inspiraciju u stvaranju ovog lika u srednjovekovnim moralitetima, te ga iz te perspektive kritički osuđuje, Barber smatra da lik Falstafa treba da se poveže s nasleđem arhaičnih mitova i rituala, tj. s teorijom karnevala, po kojoj je uloga „gospodara bezakonja“ bila da zajednicu

relaksira i zabavi tokom prolećnog praznikovanja, kako bi se na vreme pripremili za sumoran i dugačak predstojeći zimski period. Dakle, Barber je lik Falstafa, poput Godarda i Bluma, doživljavao kao simbol „života koji prevazilazi sva ograničenja snagom sopstvene vitalnosti“ (Barber 1972: 204).

Falstafov opis, naročito naglašavanje neobične i, na prvi pogled, vizuelno nespojive kombinacije ogromnog stomaka i neočekivane žustre domišljatosti, podudara se s Barberovom definicijom ovog lika kao figure karnevalskog izobilja i proždrljivosti, te konačno odbacivanje Falstafa u drugom delu drame Barber doživljava kao simbolično pročišćenje princa Hala kroz čin prinošenja žrtve:

„Ritualna analogija sugerise da pretvaranjem Falstafa u žrtveno jagnje, princ konačno može da se oslobodi grehova, kao i 'loše sreće' koja je pratila vladavine kralja Ričarda i njegovog oca.“ (Barber 1972: 206)

Bez obzira na primamljivost Falstafovog lika, Barber smatra da je neophodno da on bude odbačen od strane princa Hala, i na političkoj i na ličnoj osnovi, zarad državne stabilnosti i ličnog sazrevanja mladog princa, koji će, što je bliži svom zreloom dobu, konačno prepoznati i osuditi učitelja i podstrekača sopstvene raspusnosti.

S druge strane, prema Bristolu i Holdernesu, lik koji oličava teoriju karnevala zapravo predstavlja popularni ili plebejski glas, koji ne samo da ne zavisi od administrativnog državnog aparata već mu je egzistencijalno i prethodio. Falstaf predstavlja oličenje karnevalskog elementa, ili „materijalni telesni princip“, kako bi ga Bahtin nazvao (Bahtin 1978: 27)³, u ovoj

³ Koristeći se Geteovim opisom karnevala, Bahtin smatra da karneval odlikuje „svaka prazničnost bez strahopoštovanja, potpuno oslobađanje od ozbiljnosti, atmosfera jednakosti, slobode i familijarnosti, smisao pogleda na svet svojstven neprirodnostima, lakrdijaška ustoličenja – svrgnuća, veseli karnevalski ratovi i tuče, parodijski disputi, povezanost krvave kavge s porođajem, afirmativ-

Šekspirovoj istorijskoj drami: svojim interesom za ono što je opipljivo i materijalno, satiričnim stavom prema autoritetima, indiferentnošću prema društvenim obavezama i dužnostima Falstaf nudi kvalitet „buntovnog prisustva koje dovodi u pitanje fundamentalne pretpostavke koje motivišu politički svet“ (Holderness 1992: 130–137, Bristol 1985: 204–206).

Kako bismo bolje razumeli uvide do kojih su dolazili književni kritičari koji su lik Falstafa tumačili u okviru teorije karnevala, neophodno je napomenuti osnovne principe ove teorije koje je ustanovio njen rodonačelnik Mihail Bahtin. Bahtin karneval doživljava kao ilustraciju narodne smehovne kulture sa sopstvenim sistemom vrednosti (Bahtin 1978: 95). Narodnu kulturu Bahtin definiše kao „drugi svet“ ili „nezvanični svet“, te je, iz ove perspektive, u teoriji karnevala dominantna separacija između tzv. zvaničnog i nezvaničnog sveta, koja je jasno ilustrovana u Šekspirovoj drami *Henri IV*. Prema Bahtinu, oficijelni svet je svakodnevni svet, opšteprihvaćen svet, ustrojen određenim pravilima, s društvenim hijerarhijama ozbiljnog tona (to je svet kraljevske večnice i dvora u Šekspirovom *Henriju IV*). Oficijelnom svetu suprotstavlja se nezvanični ili karnevalski svet, u kojem narodni duh postaje vodeća figura, te sva pravila i društvene hijerarhije zvaničnog sveta u karnevalskom nisu važeća, već se uspostavljaju nova, karnevalska pravila, koja u *Henriju IV* uspostavlja sam Falstaf. Smeh u karnevalskom svetu postaje izraz kolektivnog duha naroda, koji se, osim isticanja zabavnog elementa, tumači kao sredstvo nadvladavanja straha i slobode misli. Samim tim, smeh postaje subverzivan i upravo na ovoj činjenici Bahtin insistira, jer se kroz smeh narod bori protiv

ne kletve“ (Bahtin 1978: 271). Šekspirov lik Falstafa zaista predstavlja dobru ilustraciju Bahtinove definicije karnevala, jer se može tumačiti kao izraz univerzalne slobode, koja je sadržana istovremeno i u pogledu na svet i u jeziku specifične književne forme koja se suprotstavlja oficijelnom životu državnih institucija.

dominantnih društvenih normi i konvencija stalnim humorističkim preispitivanjem postojećih pravila ponašanja. Iz ove perspektive, koja se direktno sukobljava s Grinblatovom idejom o nemogućnosti subverzije dominantnog sistema vrednosti, smeh nije bezazlen element, kojem ne treba davati na značaju, već veoma ozbiljan subverzivni element u dekonstrukciji ustaljenih normi.

Osim smehovne komponente, Bahtin takođe ističe značaj ukidanja društvenohijerarhijskih odnosa u kulturi karnevala, koja konačno treba da vodi do uspostavljanja bliskosti i familijarnosti među ljudima (Bahtin 1978: 16), što je osnovna karakteristika Falstafovog slobodnog ponašanja prema princu Halu. Poništavanje zvaničnih institucija i normi ogleđa se u kulturi karnevala i kroz činove promena životnih uloga i prerusavanja, pri čemu Bahtin naročito ističe važnost maske i kostima koji imaju ulogu telesne regeneracije i isticanja materijalnosti tela, koja se u svakodnevnom životu konstantno potiskuje. Ilustracija ovog Bahtinovog principa o promeni uloga i značaju maske za teoriju karnevala u Šekspirovom *Henriju IV* može se uočiti u performansu u kojoj Hal i Falstaf preuzimaju na sebe uloge bludnog sina i moralistički nastrojenog oca na opštu radost okupljenih raskalašnika, njihove publike, u krčmi „Kod glave divljeg vepra“ u Istčipu.

Ova scena predstavlja dramsku tehniku „komada u okviru komada“, jer Hal i Falstaf izvode predstavu zainteresovanoj publici iz krčme, u kojoj se oba novopečena glumca ponose svojim glumačkim umećem i veštinom prisvajanja tuđih osobina. Publika u krčmi naročito je oduševljena Falstafovim glumačkim nastupom. Falstafova kombinacija izražavanja u prozi i u slobodnom stihu u ovoj sceni sugerise direktnu parodiju na teatralni vokabular starije generacije i njihovo pompezno, ali nadasve površno moralisanje, te na taj način implicira ideju da su njihovi strogi moralni nazori zapravo samo privid, maska koja ide

Milena Kostić

uz određenu društveno-političku priliku, poput čuvene izjave u Falstafovoj predstavi: „Ova stolica biće mi presto, ovaj dvorac skiptar, a ovaj jastuk kruna“ (1, II, iv, 365).

Kroz satiričan prikaz svih prigovora koji su mu upućeni zbog destruktivnog uticaja na mladog princa, Falstaf učvršćuje svoju poziciju da bi, već u sledećem trenutku, iz parodije prešao na strategiju direktne odbrane svog načina života i životne filozofije, neočekivano citirajući primere iz Jevanđelja po Mateju („Jer se po rodu drvo poznaje“, SII, 35):

„A ipak, ima jedan čestit čovek koga sam često viđao u tvom društvu, ali mu ne znam imena [...] Naočit, dostojanstven čovek, vere mi i krupan, vedra izgleda, prijatna oka i najplemenitijeg držanja, i čini mi se, ima mu oko pedeset, ili, Bogorodice mi, šezdeset godina; sad se sećam, ime mu je Falstaf. Ako je taj čovek sklon razvratu, onda sam se prevario u njemu, jer, Hari, vidim vrlinu u njegovom izgledu. Ako se drvo poznaje po plodu kao plod po drvetu, onda pouzdano tvrdim da ima vrline u tom Falstafu; s njim se druži, ostale oteraj.“ (1, II, iv, 407–413)

U ovom monologu Falstaf unapred odbacuje sve moguće zamerke protiv svog hedonističkog ponašanja i destruktivnog uticaja na mladog princa tako što svoje fizičke karakteristike opisuje kao ilustraciju zdravih apetita, a ne opake bolesti i gnusne neumerenosti, glorifikujući ideju prirodnog izobilja.

Međutim, dominantna tema koja se uočava u ovoj glumačkoj performansi jeste Falstafov strah da će ga Hal naposletku oterati. U obe uloge koje preuzima, uloge kralja i princa, Falstaf uvek insistira na ideji vlastite odbrane od neutemeljenih optužbi za korumpiranje mladog naraštaja. Kada Hal preuzme na sebe ulogu kralja, dolazi do promene tona u sceni. Preuzimajući na sebe ulogu oca, Hal postaje kralj, koji, po sopstvenom shvatanju, s punim moralnim pravom sprovodi duhovni egzorcizam nad Falstafom, koga pogrdno naziva belobrađim satanom. Hal se projektuje u hrišćanskog moralistu, koji direktno napada Fal-

stafa, dok se optužbe protiv njega sve više i više nagomilavaju. Budući da su reči koje izgovara Hal izrečene s dosta gorčine i agresije, može se reći da sam Hal, kroz masku kralja koga glumi, izražava svoje najdublje i iskrene emocije:

„Đavo te prati u obličju starog, debelog čoveka; tona od čoveka je tvoj drug. Zašto opštiš s tim kovčegom čudi, tom sejarom životinjstva, tim naduvenim demetom vodene bolesti, tim ogromnim mehom vina, tom prepunom vrećom creva, tim pečenim maninčrijskim volom s nadevom u buragu, tim uvažanim porokom, tom sedom brukom, tim ocem grubijanom, tom taštinom u godina- ma?“ (1, II, iv, 431–435)

Pošto se Falstafova proždrljivost u prethodnom monologu tumači kao znak njegove bestijalnosti i monstroznosti iz perspektive puritanaca i moralista s kojom se Šekspir definitivno nije slagao, autor je smatrao da je neophodno da sam Falstaf treba da odgovori na ove optužbe, pri čemu on nudi pojašnjenje činjenica koje karakterišu njegov fizički izgled na potpuno drugačiji, simpatičniji način, mnogo upečatljiviji od predašnjih, uvredljivih izliva moralnosti:

„Ali da kažem da ima više zla u njemu nego u meni, značilo bi reći više no što znam. Što je star, tim veća šteta – njegove bele kose to svedoče; ali da je on, da prosti vaša milost, bludnik, to sasvim poričem. Ako su vino i šećer greh, neka Bog pomogne grešnima! Ako je greh biti star i veseo, onda će mnogi stari krčmar koga poznajem otići u pakao. Ako biti debeo znači biti omrznut, onda treba voleti faraonove mršave krave. Ne, moj dobri gospodar, oteraj Peta, oteraj Bardolfa, oteraj Poinsa; ali milog Džeka Falstafa, ljubaznog Džeka Falstafa, vernog Džeka Falstafa, hrabrog Džeka Falstafa, pa stoga još hrabrijeg, jer je on stari Džek Falstaf, ne teraj iz društva tvoga Harija. Oteraš li debeloga Džeka, oterao si ceo svet.“ (1, II, iv, 456–464)

Falstaf naglašava u svojoj odbrani da moralistička perspektiva, zaplašenost konceptima smrtnog greha i večitog prokletstva u paklu, nije samo jednostrana, već neadekvatna. Ljudske želje ka ovozemalj-

skom užitku ne predstavljaju moralnu iskvarenost i korumpiranost, već su prirodne i zdrave; štaviše, poreklo im je božansko. Prava hrišćanska vrlina ogleda se u milosrđu i velikodušnosti duha, a ne u mržnji, zastrašivanju i pretnjama. Efektan završetak Falstafove odbrane, koji je potpuno ogoljen u svom apelu za nesebičnom prinčevom ljubavlju, poštovanjem i priznanjem, konačno biva zamagljen odsečnim prinčevim odgovorom: „Hoću, oteraću ga“ (I, II, iv, 466), koji, zapravo, predskazuje konačno Falstafovo progonstvo na kraju drugog dela drame. Za budućeg kralja Engleske progonstvo Falstafa je nužnost, lična i politička. Međutim, ukoliko se ovo progonstvo sprovede u delo, Šekspir sugeriše da će s njim kralj proterati i ceo svet, tj. odlučiće se za opciju emotivnog siromaštva, odreći će se jednog vitalnog aspekta iskustva, prognaće deo sebe, tako što će prekršiti sve privatne, emotivne, prijateljske zavete zarad ostvarivanja i očuvanja političke moći.

Na taj način, princ Hal će pokazati da ne može da ostane veran ličnim idejama, koje nisu izrečene u smislu zahteva i zakona, već potiču iz „urođene moralnosti, ljubavi i brige za druge“ (Bauman 1995: 235), a njegova transformacija iz bezbrižnog hedonizma u konvencionalnu pristojnost, kako je Bauman definiše (1995: 235), pravda se iz perspektive starije generacije izverzanih političara makijavelista kao neminovnost u cilju ostvarivanja važnih državnih interesa, koji se, istovremeno, prikazuju i kao interesi dobrobiti nacije, te tako izdaja principa humanosti dobija svoje legalno i zakonsko opravdanje.

Ključni problem u drami predstavlja Falstafova vizija novog kralja, koja počiva na pogrešnoj proceni mogućnosti promene ustaljenih staleških konvencija: on navino smatra da će zadržati bliskost s Halom i kada on dobije zahtevniju javnu funkciju, tj. kada postane engleski kralj. Međutim, u toj situaciji Hal ističe ideju nužnosti odbacivanja starog načina života, te se ekspedi-

tivno transformiše, od simpatičnog i detinjastog princa prerasta u manipulativnog i surovog kralja Henrija V, koji je zajedno s ocem bukvalno sahranio i svoju rasmusnu mladost, prezreo svoj predašnji san o brižnom ocu i sada se u potpunosti identifikuje s vlastitom javnom funkcijom. Novi kralj naglašava činjenicu da postaje vrhovni predstavnik i glavno oličenje zakona i pravde u državi i pritom sve vreme ističe duboki jaz između sebe i svog nekadašnjeg očinskog surogata stalnom upotrebom kraljevskog načina izražavanja (lična zamenica „mi“), u maniru svog autoritativnog pokojnog oca, politički mudro pokušavajući da dopadljivog predstavnika kolektivnog plebejskog duha ukroti, kontroliše, izvrzne ruglu i konačno ukloni iz svog vidokruga.⁴

⁴ Halovo opravdanje nužnosti i neophodnosti poštovanja državnih zakona i konačno odbacivanje destruktivnog elementa iz svoje blizine i s političke scene predstavlja dobru ilustraciju fraze „kultura bašte“ koju je upotrebio Zigmunt Bauman u eseju *Jedinstvenost i normalnost holokausta* (2003). Bauman objašnjava da je ova fraza bila u čestoj upotrebi u fašističkom društvu kako bi se lakše uspostavila lažna analogija između bašte i fašističke patološke vizije savršenog društva. Da bi se ovo savršenstvo realizovalo, u kulturi bašte se razmatra koncept nužne odbrane – protiv bilo kakvog oblika nereda, koji se u bašti materijalizuje u vidu korova. U fašističkom društvu sve nearijevske nacionalne manjine, poput običnog korova, treba ukloniti:

„Poput korova, ovi elementi moraju da se izdvoje, zatvore, kako se ne bi dalje širili, treba da se uklone i čuvaju van društvenih granica; a ukoliko se sve ovo pokaže nezadovoljavajućim, moraju biti ubijeni.“ (Bauman 2003: 87)

Drugim rečima, proces uklanjanja korova tumači se, iz perspektive baštovana, kao kreativna, a ne kao destruktivna aktivnost, te može da posluži kao opravdanje za bilo koju vrstu genocida, smatra Bauman, i zaključuje:

„Moderni genocid ima svoju svrhu. Osloboditi se neprijatelja ne predstavlja njegov konačni cilj. To je samo sredstvo do konačnog cilja: nužnost koja proizlazi iz krajnjeg cilja, korak koji mora da se napravi kako bi se stiglo do kraja puta [...] Moderni genocid predstavlja element društvenog inženjeringa, koji treba da unese red u društveni pore-

Bahtinovo materijalno-telesno načelo, koje on kod Rablea naziva i grotesknim realizmom (Bahtin 1978: 16), predstavlja simbol neukrotive kolektivne energije i vitalnosti, s namerno preuveličanim opisima grotesknih slika tela, koje je u *Henriju IV* oličeno kroz pomenuti Falstafov ambivalentan fizički opis, kako bi se ta narodna neukrotivost naglasila. Za Bahtina je materijalno-telesni princip veoma značajan jer u karnevalu narod predstavlja jedno univerzalno telo, koje oseća svoje jedinstvo u vremenu, kao i kontinuitet u svom postojanju i rastu (Bahtin 1978: 272).

Da je u karnevalskom svetu sve ambivalentno, Bahtin pokazuje i kroz karnevalsko tumačenje koncepta smrti, koja nosi simbolični destruktivni karakter, ali u opisu ovog koncepta uvek dominiraju veseli tonovi autora, jer se uvek aludira na novi kreativni život koji će se izroditi nakon trenutnog opisa destrukcije (Bahtin 1978: 426). Veoma važna je i tema gluposti i ludila, jer karnevalsko praznovanje predstavlja period kada je ova tema dozvoljena; međutim, u toku karnevala, stiže se utisak da na prvi pogled isprazne gluposti zapravo predstavljaju slobodnu prazničnu mudrost (Bahtin 1978: 277), te se ove karakteristike mogu uočiti na primeru navedenih Falstafovih monologa, u kojima se njegova najdublja lična uverenja zapravo predstavljaju kao ogoljeni izraz kolektivne plebejske životne filozofije.

dak u skladu sa dizajnom savršenog društva.“ (Bauman 2003: 85)

Metodi koje je Hitler koristio u svojim genocidnim kampanjama protiv Jevreja tokom Drugog svetskog rata – „zbunjujuća, pragmatična kombinacija zakona i bezakonja, sistema i čistog nasilja“ (Bauman 2003: 88), zapravo su identični onima koje je Hal koristio u svom ponašanju prema Falstafu, koji, iako nije bio predstavnik nearijevske nacionalne manjine, može da se tumači kao predstavnik suprotstavljenog Drugog koji se mora povinovati pravilima većinske grupe ili grupe na vlasti, tako što će odbaciti bilo kakav pokušaj emotivnog vezivanja kako bi obezbedio goli opstanak u tom društvu.

Falstaf je, po Holdernesu, samo ote-
lovljenje Bahtinovog materijalno-telesnog
načela, koji se lako žanrovski može poisto-
vetiti s utopijskom komedijom. Kroz ilu-
straciju Holdernesove studije o Falstafu,
Zorica Bečanović Nikolić zaključuje slede-
će:

„Falstaf u ovim dramama ima ulogu pokretača
karnevala i karnevalskog duha. On je žiža opozi-
cije zvaničnom i ozbiljnom tonu autoriteta i moći,
njegov jezik se obešenjački i izazivački suprot-
stavlja jeziku kralja i države. Njegov odnos prema
autoritetu je parodičan i satiričan. On se šegači s
predstavnicima vlasti i sa sopstvenim obavezama
plemića i oficira, koje pretvara u bahanalijsku ra-
spusnost i neodgovornost. Njegov svet je svet la-
koće i želje, apetita, humora i ismevanja, slobode
i obilja, ali i svet bezobzirnosti, odsustva moral-
nih obaveza i skrupula [...] On i sam sebe opisuje
grotesknim karikaturama i preterivanjem tako da
nastaje slika jedne ogromne figure, koja, poput
Rableovih divova, izgleda veća nego život sam,
veća nego bilo koja zamisliva živa osoba.“ (Beča-
nović Nikolić 2007: 348–349)

Kod Bahtina, kako ističe Zorica Beča-
nović Nikolić (2007: 348–349), koncept
grotesknog sadrži i mogućnost preobražaja
i transformacije, što je i Holdernes uočio
na Falstafovom primeru: fizička lenjost i
tromost koegzistiraju istovremeno s neve-
rovatno živahnim duhom i imaginativnom
sposobnošću. Dobra ilustracija prethodne
konstatacije jeste kombinacija mladosti i
starosti u liku Falstafa. Naime, Falstaf sebe
često doživljava kao predstavnika mlado-
sti, naročito u prvom delu drame, što pred-
stavlja jednu od najčešće analiziranih ka-
rakteristika kulture i teorije karnevala –
paradoksa kombinacije smrti i života, mla-
dosti i starosti, u istoj figuri.

Iz svih navedenih karakteristika kul-
ture karnevala sledi da je bitna odlika pro-
cesa karnevalizacije subverzija sistema, što
su novoistoričari u njihovim studijama od-
bacivali kao legitimnu opciju. Karnevalski
svet otvara prostor za stvaranje novih dru-
štvenih pravila, marginalni identiteti pre-
ispituju već postojeća, ništa se ne shvata
kao prirodna datost, već kao promenljivi

društveni konstrukt. Kroz karneval, smatra Bahtin, ljudi se bore za veća prava, te ističe značaj karnevalizacije svesti, koja bi oslobađanjem od dotadašnjih zvaničnih i iskonstruisanih istina omogućila stvaranje novog, kritički osvešćenog pogleda na svet (Bahtin 1978: 291). U toj relativnosti, subverzivnosti, preispitivanju, ogleda se značaj Bahtinove studije o karnevalu. Ovaj utopijski pogled na svet, njegova subverzivnost, tj. mogućnost nenasilne tehnike društvene transformacije, za koju se u XVI veku zalagao Tomas Mor u svojoj *Utopiji* (More 1953), poslužio je kao inspiracija mnogim književnim kritičarima i teoretičarima kulture u stvaranju novih kritičkih teorija.

I na kraju, složili bismo se s kritičkim uvidima književne kritičarke Filis Rakin, koja, iako sama ne pripada Bahtinovom krugu sledbenika, deli njihovo mišljenje o mogućnosti realizacije subverzije sistema i ističe činjenicu da sam čin scenskog izvođenja ovih dramskih komada podriva pisani diskurs zvanične istorije tako što omogućava da se čuju glasovi koji su inače učutkani konstantnim represijama dominantnog diskursa. Na taj način su Falstafova domišljata razmišljanja u prozi, bez ikakvog poštovanja za nametnute autoritete, suprotstavljena idejama izraženim u slobodnom stihu, koje su u drami asocijacija na kraljevski dvor i večnicu, a istovremeno je taj način govora i oličenje njegove lične slobode, koja odbija da se pokori i ograniči strogo definisanim pravilima društvene hijerarhije (Rackin 1991: 234–235).

Literatura

1. Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
2. Barber, C. L. (1972), *Shakespeare's Festive Art*, Princeton: Princeton University Press.
3. Bauman, Zygmunt (1995), *Life in Fragments: Essays on Postmodern Reality*, Oxford, UK: Blackwell Publishers.
4. Bauman, Zygmunt (2003), "The Uniqueness and Normality of the Holocaust", *The Holocaust: Theoretical Readings*, eds. Neil Levi and Michael Rothberg, Edinburgh: Edinburgh University Press.
5. Bečanović Nikolić, Zorica (2007), *Šekspir iza ogledala*, Beograd: Geopoetika.
6. Bloom, Harold (1998), *Shakespeare: The Invention of the Human*, London: Fourth Estate.
7. Bradley, A. C. (1970), "The Rejection of Falstaff", *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, ed. G. K. Hunter, London: Macmillan Casebooks.
8. Bristol, Michael (1985), *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York – London: Methuen.
9. Goddard, Harold (1951), *The Meaning of Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press.
10. Greenblatt, Stephen (1988), "Invisible Bullets", *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
11. Holderness, Graham (1992), *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, London: Harvester.
12. Hughes, Ted (1992), *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, London: Faber and Faber.
13. Knight, G. W. (1944), *The Olive and the Sword: A Study of England's Shakespeare*, London, New York – Toronto: Oxford University Press.
14. Machiavelli, Niccolo (1953), "The Prince", *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, New York: Charles Scribner's Sons.
15. More, Thomas (1953), "Utopia", *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, New York: Charles Scribner's Sons.
16. Rackin, Phyllis (1991), *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*, London – New York: Routledge.

Milena Kostić

17. Tillyard, E.M.V. (1964), *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth: Penguin.
18. Wilson, Dover (1952), *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge: Cambridge University Press.

CONFLICTING CRITICAL INTERPRETATIONS OF SHAKESPEARE'S FALSTAFF

Summary

Literary critics were mostly divided into two dominant, rather contrasting, interpretative fractions of Falstaff during the 20th century: on the one hand, there were critics (Bradley, Goddard) who agreed with Bloom in glorifying Falstaff as "the representative of imaginative freedom, of a liberty set against time, death, and the state, which is a condition that we crave for ourselves... the image of life itself" (Bloom 1998: 288). On the other hand, Wilson and Tillyard identified the structure of medieval morality plays in Shakespeare's *Henry IV*; in the same vein, in the character of Falstaff they perceived the author's moral condemnation of the careless life attitudes that corrupted the youth. Recent interpretations of Falstaff have not been as radical in their praise or disapproval as these two critical fractions, but are generally characterized by combining their various insights. Special attention in the paper is paid to Grenblatt's new historicist interpretation of Falstaff as a potential subversive force in the Elizabethan system of values, as well as to the understanding of Falstaff from the point of view of the theory of carnival practiced by Bakhtin and his followers. In the light of diverse critical insights, the paper focuses on the conflict between the private and public manifested in *Henry IV* through prince Hal's divided loyalty to his dominant, royal, biological father and his plebeian substitute.

mkostic76@gmail.com