

Milena Kaličanin

ŠEKSPIROVA ISTORIJSKA DRAMA *HENRI IV*: HUMANISTIČKI PRIVIDI I MAKIJAVELISTIČKA REALNOST*

Okosnicu rada predstavlja tumačenje sukoba između političke i lične sfere engleskih vladara Henrija IV i Henrija V, sa posebnim akcentom na razrešenje dileme izbora između javne dužnosti i ličnih moralnih načela. Zbog davanja prioriteta vlastoljubivim makijavelističkim ambicijama nad unutrašnjim glasom savesti, kod ovih vladara iz Šekspirovih istorijskih drama dolaze do izražaja tragične posledice „disocijacije senzibiliteta” (ELIOT 1921: 64, 66). Budući da je uzdizanje političkih obaveza nad ličnim htenjima proces koji se lako uočava i u savremenim političkim dešavanjima, naročito u obliku nametnutog izbora između legalizma i moralnosti, u radu su ilustrovane značajne ideje Rubinstajna i Baumana, koji su se bavili problematikom ove podvojenosti. Renesansni glasnogovornik ove humanističke tradicije bio je upravo Šekspir, te smo kroz interpretaciju *Henrija IV* imali za cilj razotkrivanje umetničke kritike dominantne tudorske ideologije i težnju za njenim podrivanjem. Stoga je mišljenje Stivena Grinblata da društvene institucije u potpunosti oblikuju, ograničavaju i kontrolišu ponašanje pojedinaca, te svaki pokušaj podrivanja sistema osuđuju na neuspeh, u velikoj meri kritikovano u radu.

Ključne reči: disocijacija senzibiliteta, privatno/lično, privid/realnost.

* Ovaj prilog predstavlja prerađeni odlomak iz doktorske teze autorke, „Sukob političkog i ličnog u Šekspirovim istorijskim dramama”, odbranjene decembra 2013. godine na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, pod mentorstvom prof. dr. Vladislave Gordić Petković.

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: poput velikog broja njegovih komedija (*Mnogo vike ni oko čega*, *Mletački trgovac*, *Bogojavljenjska noć*), 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 bezbrižnog 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 se u stihovima opisuje kroz pozivanje na postojeće hronike, dok su, s druge strane, u prozi opisani komični elementi koji proizlaze iz ležernog i nemarnog načina života nižih društvenih slojeva. Šekspirov opis razlike između ova dva sveta od izuzetnog je značaja za interpretaciju ovog komada: ta razlika 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.

Sistemi vrednosti komičnog sveta krčme „Kod glave divljeg vepra” u Istčipu i političkog sveta kraljeve većnice su već na samom početku drame opisani kao potpuno nekompatibilni. Falstafova uvodna rečenica, „Pa, Hale, koje je doba dana, momče?” (1, I, ii, 1)¹, zapravo otkriva njegovu ležernu i bezbrižnu životnu filozofiju, koja nikako ne može da se dovede u vezu sa ozbiljnošću državno-političkih tema kojima se bavi kralj Henri IV (makijavelistički pragmatičan, lukav i mudar Bolinbruk iz *Ričarda II*). Zaista, od kralja se ne očekuje da ne zna koje je tačno doba dana, da spava u krčmi do podneva ili, pak,

¹ Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića, Beograd: Kultura, 1963.

da opšti u tako nezvaničnom, opuštenom maniru sa svojim savetnicima ili dvoranima. Odgovor princa Henrija, poput prisnog Falstafovog obraćanja princu (Falstaf koristi prinčev nadimak „Hal”, a obraća mu se i sa „momče” iz milošte), zapravo sugerise blisku prijateljsku vezu između dvojice ljudi, u kojoj nema pozivanja na stalešku hijerarhiju ili društvene konvencije:

Toliko ti je mozak otupeo od starog vina, otkopčavanja posle večere i spavanja po klupama posle podne, da si zaboravio da pitaš ono što stvarno želiš znati. Kog te se đavola tiče doba dana? (1, I, ii, 2–4)

S druge strane, uvodno obraćanje kralja Henrija IV predstavlja pravi primer politički osvešćenog javnog iskaza državnika koji u potpunosti poštuje pravila formalnog i zvaničnog obraćanja (neizostavno upotrebljavajući zamenicu „mi” za iskazivanje svog kraljevskog statusa), sa naročitim isticanjem ideje sopstvene odgovornosti, ali i odgovornosti čitave nacije, da se uspešno prevaziđe destruktivno zaveštanje predašnjeg građanskog rata. Opšti smisao uvodnog monologa kralja Henrija IV jeste ideja da objava krstaškog rata protiv muhamedanaca treba da dovede do prestanka unutrašnjih borbi u Engleskoj:

Mada uzbuđeni, brigom iznureni,
Naš trud je da plašljiv odahne mir i počne
Užurbani glas o novim borbama
Budućim, na daljnim, tuđim obalama.
Žedna usta naše zemlje neće više
Kvasiti usne krvlju dece njene,
Ni rat joj polja brazdati rovovima,
Ni njeno cveće tlačiti kopite
Dušmanskih konja bojnih. (1, I, i, 1–9)

Međutim, već u sledećoj sceni postaje očigledno da se period mira približava kraju, jer državi preti opasnost od pobunjenih barona iz Velsa i Škotske, te se kralj Henri IV nalazi u identičnoj situaciji kao i prethodni kralj Ričard II, koga je on lično svrgnuo s vlasti i, konačno, naredio da se ukloni. Kraljev govor pobunjenim velmožama iz aristokratske porodice Persi u prvi plan ističe uzvišenost i neotudivost kraljevskog položaja:

Krv mi beše odveć hladna, umerena,
Nesklona da uzavre na drskosti;
I vi ste sve to primetili, pa ste
Gazili po mom strpljenju. Ali znajte,
Odsada ću biti više ono što sam,
Moćni kralj, strašan, uprkos naravi,
Glatke ko ulje, meke ko paperje,
Što gubi ono pravo poštovanje,
Što hola duša tek holom ukaže. (1, I, iii, 1–9)

Kraljeva prava priroda, kako je on lično predstavlja u prethodno navedenim državičkim nastupima, skrivena je iza fasade državnika, dok je, s druge strane, prinčeva prava priroda određena njegovim odlučnim odbijanjem da postane aktivni učesnik na engleskoj političkoj sceni. Princa Hala ne zanima svet kraljeve većnice, te svesno i namerno postaje stranac i sopstvenom ocu i njegovom dvoru.

Međutim, kraljeva oštra kritika načina života koji vodi mladi princ Hal ukazuje na činjenicu da su ova dva sveta nerazdvojivo povezana, te u kombinaciji čine jedinstvenu dramsku priču, u kojoj se pored elemenata istorijske građe i komedije, kompleksno isprepletenih, uvodi još jedan novi element – svet bojnog polja, u kome dominira mladi ratnik Henri Persi, zvani Ognjanin. Struktura prvog dela *Henrija IV* je šematski i detaljno razrađena: Šekspir predstavlja svoj jasno uočljiv obrazac kojim pokušava da ostavi lični smisaoni pečat na besmisao i kaos istorije. Ovaj obrazac se zasniva na opisivanju rivalstva između dvojice mladića, Ognjanina i princa Henrija, koje na početku drame definiše različita životna filozofija, kao i na opisivanju dvojice staraca koji, simbolično, predstavljaju alternativne tipove očinske figure mladom princu, kralja Henrija IV i Falstafa. Potencijalno rivalstvo između dvojice mladića postaje očigledno već u prvoj sceni drame kada kralj Henri IV opisuje mladog pobunjenog Ognjanina kao „najpravije stablo cele šume” (1, I, i, 78) i „miljenika sreće i njen ponos” (1, I, i, 79), te žali što nije otac jednom takvom mladiću, već mladom Henriju koji „na svom čelu nosi žig razvrata i srama” (1, I, i, 85).

Donekle je ovaj jednostavni dramski obrazac usložen činjenicom da prvi deo *Henrija IV* nije samostalan komad, već ima i svoj na-

stavak. Tilijard i Dover Wilson ističu ideju da oba komada doprinose jedinstvu radnje izraženom u deset činova, pri čemu je radnja drame očigledno nedovršena na kraju prvog dela (TILLYARD 1964: 264, WILSON 1952: 4). S druge strane, Harold Dženkins smatra da je radnja prvog dela *Henrija IV*, paradoksalno, i potpuna i nepotpuna. U svojoj studiji, *Strukturalni problem Šekspirovog Henrija IV* (1956), Dženkins ističe ideju da publika i čitaoci intuitivno očekuju dvojak rasplet na kraju ove drame:

Činjenica je da obe radnje *Henrija IV*, u kojima je mladi princ glavni junak, počinju istovremeno u prvom činu prvog dela, iako se jedna završava smrću Ognjanina u prvom delu drame, a druga progonoštvom Falstafa na kraju drugog dela drame. (JENKINS 1970: 165)

Dženkins tvrdi da je tokom pisanja prvog dela drame, Šekspir shvatio da ima previše materijala za jedan komad te je promenio mišljenje i naknadno odlučio da mu doda nastavak. Štaviše, kao potvrdu svog stava, Dženkins navodi da je glavna radnja prvog dela drame zasnovana na uspešno realizovanoj ideji reformisanja načina života princa Hala, dok drugi deo počinje opisom nereformisanog princa, što, po njemu, dovodi do nepotrebnog dupliranja i ponavljanja dramske radnje, te time samo još više ističe ideju da su ova dva komada donekle nekompatibilna (JENKINS 1970: 166, 171).

Bez obzira na suprotstavljena mišljenja kritičara, sa sigurnošću se može tvrditi da prvi deo drame poseduje jasno definisanu dramsku strukturu, koja najviše dolazi do izražaja prilikom njenog scenskog izvođenja, dok drugi deo drame može da se posmatra kao dodatni komentar ili konačna završnica radnje započete u prvom delu, o čemu će biti više reči kasnije, u delu rada posvećenom drugom delu *Henrija IV*.

Sukob između životnih stavova oca i sina predstavlja prekretnicu u prvom delu *Henrija IV*. Do kulminacije ovog sukoba dolazi u drugoj sceni trećeg čina drame, iako se ovaj sukob anticipira već u uvodnoj sceni, kao što je nagovešteno. U ovoj sceni preovlađuje tema očevog razočaranja u svog sina, kao i moralna osuda njegovog načina života, dok se, s druge strane, pohvaljuje i slavi mladi vitez, slave željan, principijelan i častan Ognjanin, iako pobunjenik protiv kralja:

Eto, skiptra mi i moje duše, on je
Zasluzio presto više nego ti,
Prestolonaslednička senko. (1, III, ii, 97–99)

Ideja koju Šekspir indirektno implicira u ovom monologu kralja jeste da je ponašanje princa Hala direktna božja kazna za nedela koja je kralj Henri IV počinio protiv svog prethodnika Ričarda II:

Ja ne znam da li tako htede Bog,
Zbog učinjenog kakvog nedela,
Te tajno dosudi mi da moja krv
Izrodi za mene osvetu i bič?
Al' ti me tvojim načinom života
Navodiš na mis'o da si određen
Da budeš odmazda neba, bič i kazna
Za moje prestupe. (1, III, ii, 4–11)

Iako kralj eksplicitno ne pominje starog Falstafa, on kritikuje hedonistički način života mladog princa („razuzdane i niske želje”, „tričava, bedna i prostačka dela”, „jalove slasti”), kao i prinčeve sledbenike i inspiratore takvog ponašanja („društvo ološa”), koji ne priliče njegovoj „plemenitoj krvi” i „kneževskom srcu”, niti iz društveno-hijerarhijske ni iz moralne perspektive (1, III, ii, 12–16). Jednom princu ne priliči da dolazi u kontakt sa ljudima iz nižih društvenih slojeva, a nepriličnim željama se treba odupreti, kako bi se uspostavila samokontrola kao osnovna pretpostavka političkog uspeha u državničkim poslovima. Tako samokontrola postaje koncept koji istovremeno i vezuje i razdvaja politički i lični aspekt pojedinca. Na primeru svog prethodnika Ričarda II, kralj Henri IV ilustruje loš primer vladavine monarha koji je kompromitovao svoj kraljevski položaj i konačno izgubio vlast i moć, upravo zbog druženja sa „plitkim lakrdijašima” i „glupim pajacima”:

Lakomisleni kralj se šetk'o ovamo-
Onamo, sa plitkim lakrdijašima,
Prevrtljivcima što se kao peč
Gvozdena brzo ogreju, ohlade;
Ponižav'o ugled svoj, i mešao se
S glupim pajacima, izlagao ime

Poruzi njihovoj;
I, pošto su ga vidali svakodnevno,
Ljudi su bili siti meda, stali
Mrzeti i sam ukus slasti, koja,
Prelazeći meru, prešla je već mnogo. (1, III, ii, 55–62, 68–71)

Dok raspravlja o nemoralnom načinu dolaska na engleski presto, kralj Henri IV ponosno govori o svojim makijavelističkim političkim sposobnostima, o manipulativnoj veštini kontrole nepredviđenih situacija, hladnokrvnoj taktici proračunatog prikrivanja pravih vlastoljubivih namera. On sina podučava navodeći sopstveni licemerni primer kako da od privida vladarske ispravnosti i moralnosti iskoristi maksimum iz svake problematične političke situacije u kojoj se zadesi:

Ponašao sam se najuljudnije,
A ogrnut bio takvom smernošću,
Da izazivah odanost svih srdaca,
Pokliče glasne, pozdrave sviju usta,
Čak i u prisustvu krunisanog kralja. (1, III, ii, 50–55)

Kralj Henri IV ide i korak dalje u pokušaju da osramoti sina i da ga osvesti kako bi se ponašao u skladu sa svojim titularnim statusom, te mu se obraća kao svom „najvećem dušmaninu”, koji se kao „Persijev najamnik”, bori protiv vlastitog oca (1, III, ii, 126–128). Ovakve uvrede utiču na princa Hala, te on postepeno počinje da menja svoje vrednosne sudove – hedonizam zamenjuje ratnički kodeks, te se u njegovom sledećem monologu anticipira borba između dvojice mladih rivala, u kojoj će princ Hal preuzeti dotadašnju Ognjaninovu retoriku glorifikacije ratničke časti i slave, kao i želju da se sam dokaže u borbi:

Iskaliću to na Persijevu glavu;
I na kraju ću jednog slavnog dana
Smeti da vam kažem da sam ja vaš sin,
Dok mi sve odelo bude krvavo,
Lice umrljano krvlju, koja će
Kad se spere, jednom odneti i moj sram. (1, III, ii, 132–137)

Princ Hal više ne pronalazi izgovore za svoje dotadašnje ponašanje i opisuje ga kao sramno i ponižavajuće u odnosu na dostojanstvenu titulu koju nosi. U nastavku već citiranog Halovog monologa, princ svrsishodno koristi pravničku i ekonomsku terminologiju u opisu svoje lične transformacije – on opisuje kako će bukvalno prebaciti akumuliranu slavu Ognjanina na sopstveni račun:

Jer će doći čas
Kad ću tog severnog mladića naterati
Da svoju slavu zameni za moj sram.
Punomoćnik mi je Persi, gospodaru
Što za moj račun slavna dela skuplja.
Al pozvaću ga da strogo položi
Račun i preda svaku svoju čast,
Pa čak i priznanja i najmanji znak,
Inače mu račun istržem iz srca. (1, III, ii, 144–152)

Dve paralelne radnje u prvom delu *Henrija IV* tako bivaju ujedinjene dvema pobunama – pobunom nezadovoljne aristokratske porodice Persi, koja diže glas protiv kralja kome je pomogla da dođe do engleskog prestola, i pobunom samog princa Hala, bludnog sina pod Falstafovim uticajem, protiv ustaljenih i nametnutih društvenih normi i konvencija vezanih za kodeks prinčevog ponašanja, koji se, iako povezuje na prvi pogled nespojive svetove gradske krčme i kraljeve većnice, veoma brzo vraća na realizaciju obećanja neophodnosti lične transformacije.

Transformacija koju Hal naknadno doživljava postaje uočljiva u govoru Vernona, jednog od pobunjenika, koji komentariše veličanstveni prizor princa u novoj odeći, „ko ikone blistave u zlatnom odelu”, „lepog kao letnje sunce” (1, IV, i, 101–106): sa novim odelom stupa na scenu i nova prinčeva ličnost, njegova javna maska patriotske dužnosti zaklanja ličnu jedinstvenost i originalnost. Politički problem na koji se u navedenoj sceni između oca i sina aludira tiče se hereditarnog principa monarhije i buduće stabilnosti države, koji je, kao što je već navedeno, predstavljao stalnu preokupaciju u poslednjim godinama vladavine kraljice Elizabete I. Budući da je mladi princ uočio važnost

očuvanja hereditarnog principa za prosperitetnu budućnost engleske države, te se dozvao pameti i odlučio da raskrsti sa raspusnim načinom života koji je do tada vodio, u drami se implicira rodoljubiva ideja da niko i ništa više ne može da stane na put blagostanja nepobedive engleske nacije.

Međutim, drugi deo *Henrija IV* pokazuje da je pomirenje između oca i sina bilo trenutno, i da bez obzira što feudalne velmože intenziviraju svoje pobunjeničke pokušaje, princ Hal i dalje nastavlja sa hedonističkim načinom života, te je drugo suočenje između oca i sina neophodno, kako bi se naglasila važnost već proklamovanih, tobože zajedničkih, životnih stavova. Šekspir insistira na opisivanju trojne veze između kralja, princa i Falstafa, jer time ističe značaj teme koja ujedno predstavlja okosnicu ovog rada – razlike između nametnute javne funkcije i patriotske dužnosti, s jedne, i ličnih uverenja i sopstvenog izbora životne filozofije, s druge strane.

Ovo važno pitanje se prvi put u prvom delu drame uočava u Halovom monologu na kraju druge scene prvog čina. U neočekivanoj promeni načina obraćanja, koja se u drami domišljato reflektuje kroz prelaz iz proze u stihove, od prijateljskog ćaskanja sa Falstafom i Poinsom do ozbiljnog tona jednog državnika, publika i čitaoci postaju svesni drugog aspekta prinčeve ličnosti, koji ranije nije bio uočljiv. Uvodne reči ovog monologa, „Znam vas!”, zvuče prilično iznenađujuće i, donekle, šokantno:

Znam vas! – i neko vreme povlađivaću
Toj plahoj ćudi vašeg lenstvovanja.
Biću u tome sličan Suncu, koje
Dozvoljava niskim, kužnim oblacima
Da svetu zaklone njegovu lepotu,
Da bi mu se željni divili još više
Kad mu se prohte da sine u sjaju
Probijajući tamne, ružne magle
Isparenja, što ga izgleda uguše. (1, I, ii, 183–191)

U ovom monologu, princ Hal glorifikuje koncept božanske kraljeve prirode, iako je ona trenutno, u njegovom slučaju, zamagljena, te ne

dolazi do izražaja među tamnim, ružnim maglama isparenja svojih kužnih sledbenika. Već u prvom činu drame, princ Hal demonstrira da je pravi sin svog manipulativnog oca, te je „disocijacija senzibiliteta” o kojoj govori Eliot (ELIOT 1921: 64, 66), doduše prvenstveno na planu strukture, stila i ideologije teksta, u navedenom monologu lako prepoznatljiva i primenljiva i u postupku građenja lika i karakterizacije mladog princa. Šekspirovo naglašavanje manipulacije prividom anticipira već naveden kraljev monolog o sopstvenoj strategiji dolaska na engleski tron (III čin, ii scena). Poput svog pragmatičnog oca, makijavelista Hal pokazuje da je sposoban da racionalno iskonstruiše privid svog tobože iskrenog ponašanja, te njegov monolog zvuči svrsishodno hladno i iskalkulisano, naročito kada se upoređi sa toplim emotivnim nastupom Falstafa prema svom mladom sledbeniku.

Najučestaliji primer ilustracije primamljivosti Falstafovog bezbrižnog načina života obično je scena u kojoj se Hal i Falstaf pripremaju za anticipirani susret između kralja i princa tako što dele uloge i vežbaju ih (II čin, iv scena). 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 je naročito oduševljena Falstafovim glumačkim nastupom. Falstafova kombinacija izražavanja u prozi i u slobodnom stihu u ovoj sceni sugerše 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 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 Jevandelja po Mateju, („Jer se po rodu drvo poznaje”, 12:35):

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 družim, 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 naposljetku oterati. U obe uloge koje preuzima, uloge kralja i princa, Falstaf uvek insistira na ideji sopstvene 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 sproviđi duhovni egzorcizam nad Falstafom, koga pogrdno naziva belobrađim satanom. Hal se projektuje u hrišćanskog moralistu, koji direktno napada Falstafa, dok se optužbe protiv njega sve 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 ćudi, 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 uvaženim porokom, tom sedom brukom, tim ocem grubijanom, tom taštinom u godinama? (1, II, iv, 431–435)

Pošto se Falstafova proždrljivost u prethodnom monologu tumači kao znak njegove bestijalnosti i monstroznosti iz perspektive puritanaca i moralista sa kojom se Šekspir definitivno nije slagao, autor je sma-

trao 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 ovozemaljskom užitku ne predstavljaju moralnu iskvarenost i korumpiranost, već su prirodne i zdrave; štaviše, poreklo im je božansko. Prava hrišćanska vrlina se ogleda 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” (1, 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, se iz perspektive starije generacije izverziranih političara makijavelista pravda 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.

U prvom delu *Henrija IV*, Šekspir opisuje Ognjanina kao „kralja časti” (1, IV, i, 10), mladića koji prezire svet dvorskih intriga i neprimerenog laskanja, te ratnički kodeks čojstva i junaštva bespogovorno poštuje:

Ko padne, taj tone ili ispliva.
Pusti opasnost s istoka na zapad,
Pa nek čast, idući od severa ka jugu,
Sretne je, uhvati u koštac. Jer krv
Pre uzavri u lovu na lava no zeca. (1, I, iii, 195–198)

U svom mladalačkom entuzijazmu i neograničenom idealizmu, Ognjanin je veoma dopadljiv lik, posebno u poređenju sa političarima makijavelistima starije generacije, njegovim ocem i ujakom, koji proklamuju ideale poštenja i pravičnosti, ali ne prezaju od toga da postupe kukavički i nečasno, ukoliko im iz toga sledi neka korist. Iako komično pompezan, grubo netaktičan i mladalački plahovit u svojim postupcima, Ognjanin iskreno živi po principima ratničkog kodeksa koji glorifikuje i teži da mu nakon smrti ime ostane upamćeno po mnogobrojnim dobijenim bitkama koje vodi zarad dobrobiti sopstvenog naroda i države. Međutim, Ognjaninov svesni izbor muškog ratničkog principa u sebi sadrži odlučno odbijanje ženskog principa ljubavi, što naročito dolazi do izražaja u sceni sa leđi Persi:

Idi, vragolanko, hajde! Ne volim te,
Ne marim te, Ket! Ovo nije svet
Za borbu s usnama, igru s lepojnama.
Krvavi nosevi, razbijene glave,
To je sad na redu. Čujem, rže konj. (1, II, iii, 86–90)²

² Gotovo identičnu situaciju nalazimo u drami *Tamerlan Veliki*, Šekspirovog dramskog rivala Kristofera Marloa, u kojoj nepobedivi ratnik Tamerlan na samrti savetuje svog sina naslednika kojim principima treba da se rukovodi u životu:

Međutim, čini se da je mladi ratnik idealista usamljen i izolovan u svojoj viziji dostojanstvenog i časnog sveta ratnika. Iz perspektive muškog ratničkog principa, najnečasniji čin predstavlja izdaja Ognjanina od strane princa Džona od Lankastera u drugom delu drame, koji cinično krši obećanje dato pobunjenicima kod Goltrijske šume. Princ Džon, koji u ime kralja pregovara o primirju sa pobunjenicima, daje im svoju časnu reč da će kralj uzeti u obzir sve njihove žalbe i prigovore, ukoliko se slože da raspuste svoju vojsku i na taj način izbegnu sukob.

Prema staroj viteškoj tradiciji, zakletva data „čašću krvi” (1, IV, ii, 55) smatra se svetom, te se od strane pobunjenika ni jednog trenutka ne dovodi u pitanje njena istinitost. Međutim, princ Džon, u skladu sa makijavelističkim načelom da treba držati reč samo ukoliko to doprinosi sopstvenom interesu, naređuje da se vođe pobunjenika uhapsu, odmah nakon proglašenja mira i raspuštanja pobunjeničke vojske. Nakon prigovora i kritike ovog nečasnog postupka od strane pobunjenika, njegov odgovor je kratak i odsečan: sada kada je preuzeo kontrolu nad situacijom, može konačno da zanemari privide kurtoazne konvencije i da se naslađuje naivnim greškama i pogrešnoj proceni pobunjenika. Grinblat ovakvo nečasno postupanje princa Džona opravdano naziva „predatorskom izdajom...makijavelističkim lukavstvom u svetu kojim vlada ogoljena sila” (GREENBLATT 1988: 47), te

Ne stavljaj ljubav iznad časti, sine,
Ne brani duhu da velikodušno
I plemenito shvati šta je nužnost. (2, V, iii, 48–50)

Međutim, za razliku od Ognjaninove mladalačke plahovitosti i idealističkog shvaćanja ratničkog kodeksa časti i slave, koja je dopadljiva publici i čitaocima drame, Tamerlanova surovost, preterana nasilnost i nečasno ponašanje prema svojim zarobljenicima, aluzije su na gnusnu monstroznu vojničkog načina života u kome je ženski princip ljubavi odbačen. Štaviše, na Tamerlanovom primeru možemo uočiti kako bi život mladog idealiste Ognjanina lišen ljubavi izgledao da je doživeo pozne godine, te, iz ove perspektive, Falstafov nagon za samoočuvanjem i hedonistička životna filozofija izgledaju još životno primamljivije i moralno opravdanije.

mu ova epizoda predstavlja dodatnu ilustraciju teze da je bilo kakva subverzija nepravednog državnog sistema nemoguća.

Falstaf, s druge strane, otvoreno odbija ratnički kodeks časti i često ističe kako je taj koncept izuzetno varljiv, što prethodni primer nepoštovanja svoje reči i obećanja princa Džona valjano ilustruje. Falstaf daje prednost životu nad čašću, instinktu za samoočuvanjem nad budalastim herojskim idealizmom, jer časna reputacija nakon smrti nikako ne može da kompenzuje taj gubitak. Falstafova konačna presuda muškom ratničkom kodeksu sadržana je u njegovom monologu u V činu, u kome je veoma teško naći valjani kontraargument njegovoj eksplicitnoj kritici glorifikovanog koncepta časti. Iz materijalističke perspektive, navodi Falstaf, čast je prazna apstrakcija, ona ne postoji poput vazduha, u bukvalnom smislu te reči. Iz tog razloga Falstaf se ne libi da čak i odglumi sopstvenu smrt kako bi bio pošteđen časne patriotske borbe na bojnopolju, a istovremeno neoptužen za nečasno dezerterstvo:

Može li čast ponovo namestiti odsečenu nogu? Ne. Ili ruku? Ne. Ili da oduzme bol rani? Ne. Čast, dakle, nije vešta u hirurgiji: Ne! Šta je čast? Reč. Šta je u toj reči čast? Šta je ta čast? Vazduh. Bogami, lep račun. Ko je ima? Onaj što je umro u sredu. Oseća li je on? Ne. Čuje li je on? Ne. Ona je dakle, neopažljiva? Da, za mrtve. Ali zar ona ne živi i sa živima? Ne. Zašto? Klevetanje ne dopušta to. Čast je samo geslo na grbu. Zato mi ona nimalo ne treba – i ovo je kraj moga katihizisa. (1, V, 1, 131–137)

Međutim, iako je veoma teško naći slabu tačku u Falstafovom katihizisu o časti, u kome se ističe superiornost života nad beznačajnom i umišljenom apstrakcijom koncepta časti, treba napomenuti manje primamljive aspekte ovog verovanja. Naime, Falstafovo ponašanje na kraju prvog dela drame, gde on prvo ranjava, a onda navodno ubija već ubijenog Ognjanina, Šekspir ne oslikava kao neku vrstu izazova viteškim idealima, već kao nelegitimni pokušaj da se steknu konkretne počasti i nagrade za obavljanje ovog navodno patriotskog čina. Falstafovi motivi su sebični, što on otvoreno i priznaje, tako da ovaj događaj skrnavljenja mrtvog tela mladog vojnika upućuje i na postojanje drugog aspekta Falstafove ličnosti, koji zasigurno nije dopadljiv publici i čitaocima ove drame.

Upravo način na koji se završava prvi deo drame nagoveštava da će drugi deo drame biti motivski drugačiji. Učestali motiv u drugom delu drame je motiv zaraze i bolesti, kako lične, pri čemu Šekspir naročito posvećuje pažnju oslikavanju uočljive degradacije kraljevog fizičkog izgleda kao posledice njegove problematične nesаницe, tako i državne, pri čemu dominira opis kraljevstva ogrezlog u „opasne bolesti” (2, I, iii, 39), čiji izvor kralj pokušava da dokuči, naravno, i ne pomišljajući na opciju da on sam predstavlja izvor te opasne infekcije.

Shodno tome, dok prvi deo drame karakteriše rivalstvo između dva mladića, drugim delom drame dominiraju predstavnici starije generacije: Falstaf, vrhovni sudija, Plitković, Čutalica, kralj Henri IV, Nortamberland. Iako u prvom delu drame Falstaf ignoriše svoje godine i predstavlja se kao jedan od predstavnika mladih („Oni mrze nas omladinu”, 1, II, ii, 88), u drugom delu drame, kako samom Falstafu, tako i publici i čitaocima, stalno se ističe važnost Falstafovih godina. Možda je ovaj opis Falstafove starosti i ponašanja koje nije u skladu sa njegovim godinama najuočljiviji u rečima vrhovnog sudije, koji, prilikom kritike destruktivnog uticaja Falstafa na mladu generaciju, insistira na detaljnom opisu fizičkog propadanja i staračke oronulosti:

Zar se vi smatrate u spisku omladine, vi koji ste zavedeni kao starac sa svim oznakama starosti? Zar nemate vlažno oko? Suvu ruku? Žute obraze? Belu bradu? Smršale noge? Odebljao trbuh? Nije li vam glas promukao? Dah isprekidan? Podvaljak otromboljen? Duhovitost slaba? I sve na vama i u vama uvenulo od starosti? A ipak nazivate sebe mladim? (2, I, ii, 177–181)

Naglašavanje motiva starosti u drugom delu *Henrija IV* teče uporedo sa aluzijama na prolaznost života i prirodnu smenu generacija. Čak i Falstaf, po prvi put u drami, otvoreno priznaje, u sceni u krčmi, dok mu prostitutka Doli Sekadaša sedi na kolenima, da je star, te tumači njene poljupce kao naivnu odbranu protiv smrtnosti, trenutno i kratko predavanje fizičkim ovozemaljskim uživanjima, kako bi se na trenutak zaboravila surova istina. Međutim, Falstaf pokazuje da je i te kako svestan sopstvene smrtnosti („Čuti, dobra Doli! Ne govori kao mrtvačka glava, ne podsećaj me na moj kraj!”, 2, II, iv, 227), pri čemu je njegovo priznanje Doli mnogo drugačije, emotivnije i iskrenije, u odnosu na

lakrdijaške odgovore koje daje vrhovnom sudiji, kojima prividno izbegava i odbacuje važnost ove teme.

U drugom delu drame, retko zatičemo Hala i Falstafa zajedno na sceni: pre scene konačnog odbacivanja Falstafa od strane Hala, postoji samo još jedna zajednička scena, ali i tu dolazi do izražaja zahladnost u prinčevom odnosu prema svom nekadašnjem idolu, alternativnoj očinskoj figuri. (Novi kralj zapostavlja svog nekadašnjeg prijatelja, ne pita za njega i ne želi da zna bilo šta o njegovim delima, a kada ga konačno sretne, obraća mu se u neutralnom i indiferentnom tonu: „Falstafe, laku noć!” (2, II, iv, 363) .

Umesto alternativne očinske figure, u drugom delu drame prednost se daje ponovnom uspostavljanju veze između princa Hala i njegove primarne očinske figure, starog kralja Henrija IV. Ponovno uspostavljena komunikacija između oca i sina naročito dolazi do izražaja u sceni kada je stari kralj na samrti, a njegova kruna stoji na jastuku kraj uzglavlja. Princ Hal, pretpostavljajući da je stari kralj već izdahnuo, uzima krunu sa jastuka i odlazi sa tim novostečenim simbolom moći, koji ga u potpunosti transformiše u novog, pragmatičnog makijavelističkog vladara. Nakon prinčevog povratka, kralj Henri IV, koji se budi iz svog smrtnog bunila, optužuje ga za nedostatak poštovanja prema ocu koje je dokazano krađom krune i potencijalnim otimanjem vlasti od još uvek živog vladara, te u skladu sa dotadašnjim raspusnim ponašanjem mladića predviđa da će posle njegove smrti, zemljom zavladati kaos, bezvlašće i anarhija. Međutim, u nastavku scene, u ponizno klečućem stavu, bludni sin sebe opisuje kao „najnižeg kraljevog podanika” (2, IV, v, 147), koji se ocu na umoru zaklinje da će doći do „plemenitog preokreta” (2, IV, v, 140) u njegovom dotadašnjem raspusnom ponašanju. Stari kralj Henri IV potom prihvata pokorno izvinjenje svog sina i izražava nadu da će njegova vladavina biti mirna i dugotrajna, jer za to ima sve uslove, budući da kruna, poštovanjem hereditarnog principa monarhije, prelazi iz ruke oca u ruke sina.

Konačno, u tipično makijavelističkom duhu, stari kralj svom sinu daje savet kako da zadrži vlast: da ne veruje samoproklamovanim prijateljima, kao i bivšim neprijateljima, već da nade vešte načine kako bi osigurao njihovu poslušnost. Praktičan i pragmatičan makijavelista

do samog kraja, kralj Henri IV ostavlja u amanet svom sinu ideju da je korisno da pažnju svog naroda usmeri na osvajanje stranih teritorija, kako bi ih odvratio od razmišljanja o novim pobunama protiv monarha ili eventualne mogućnosti novih građanskih sukoba. Kao što se vidi na primeru sledeće drame iz Šekspirovog istorijskog ciklusa, *Henri V*, to je upravo ono što će mladi kralj i učiniti – sledeći očeve savete, povešće svoju vojsku u teritorijalno osvajanje Francuske.

Moguća uteha koju Falstaf traži kao rešenje za problematiku starosti i smrtnosti prezentovana je kroz kulminaciju događaja u drugom delu drame – kada stari kralj konačno umre, Falstaf sebe doživljava kao miljenika novog, mladog kralja, te ponosno izjavljuje da su od tog trenutka svi engleski zakoni pod njegovom komandom, tako da će biti u mogućnosti da nagradi svoje prijatelje i kazni sve svoje neprijatelje. Međutim, njegovi snovi o političkoj moći nikada se neće realizovati; štaviše, novokrunisani mladi kralj ga javno i beskompromisno ponižava, zvanično proglašavajući smrt njihovog prijateljstva, čime, simbolično, aludira i na Falstafovu fizičku smrt. Falstafovi emotivni izlivi upućeni novom kralju, „Moj kralju! Moj Jupiteru! Tebi govorim, srce moje!” (2, V, v, 40), ne nailaze na odjek u sada zvaničnom odgovoru državnika, kod koga je konačno došlo do odbacivanja ličnog, zarad stavljanja javnog i političkog aspekta ličnosti u prvi plan:

Ne znam te, starče! Pomoli se Bogu!
Ne liči ta seda kosa budalini
I lakrdijašu! Sanjah o čoveku
Tako ugojenom, starom i bezbožnom;
I, probuđen sada, prezirem svoj san.
Odsad manje sala, pristojnosti više.
Ne budi proždrljiv, znaj da triput veća
Raka čeka tebe no ostale ljude.
Ne odgovaraj mi budalastom šalom
I ne misli da sam ono što sam nekad bio;
Jer bog zna, a brzo doznaće i svet,
Da sam odbacio predašnje mi biće,
Kao što ću one s kojima se družih.
Kad čuješ da sam ono što sam bio,

Dodi mi, i bićeš što si bio pre:
Učitelj, podstrekač moje raspusnosti.
A dotle, pod pretnjom smrti, ne dopuštam,
Da nam se približiš na manje od deset milja! (2, V, v, 41–58)

Uskoro čak i Falstafu postaje očigledno da njegova vizija novog kralja počiva na pogrešnoj proceni. U svom politički korektnom monologu, Hal ističe ideju nužnosti odbacivanja starog načina života. Odmah potom, dolazi do njegove transformacije, od simpatičnog i detinjastog princa Hala postaje manipulativni i surov kralj Henri V, koji je zajedno sa ocem bukvalno sahranio i svoju raspusnu mladost, prezreo svoj predašnji san o brižnom ocu i sada se u potpunosti identifikuje sa vlastitom javnom funkcijom. Novi kralj naglašava činjenicu da sada postaje vrhovni predstavnik i glavno oličenje zakona i pravde u državi i pritom sve vreme ističe duboki jaz između sebe i svog nekadašnjeg očinskog surugata stalnom upotrebom kraljevskog načina izražavanja (lična zamenica „mi”) u maniru svog autoritativnog pokojnog oca, koji smo uočili i prokomentarisali već u prvom monologu kralja Henrija IV.

Iz perspektive novopečenog državnika, odbacivanje Falstafa je nužno, dobro pripremljeno i izvršeno bez kajanja. Hal osuđuje Falstafa na neku vrstu privremenog zatvora rezervisanog za ugledne ljude koji su pali u nemilost vladara, nakon čega će mu kralj uplaćivati sredstva za pristojan život, pod uslovom da ne prilazi dvoru na manje od deset milja, s prividno moralnom logikom prisutnom u ovoj presudi – kako bi se sprečilo dalje širenje Falstafovog destruktivnog uticaja na novoustoličenog monarha zarad dobrobiti države. Hal samog sebe ubeđuje da je ova presuda milosrdna i pravična, međutim, Šekspir u ovoj sceni jasno stavlja do znanja da postoji duboki jaz između blagosti čina hrišćanskog milosrđa i surovosti čina tobože legalnog izvršenja pravde.

Halov monolog o nužnosti i moralnosti Falstafovog uklanjanja iz kraljeve blizine, a samim tim i sa engleske političke scene (dakle, i iz lične i iz javne sfere), umnogome podseća na monolog Porcije iz Šekspirove ironične komedije *Mletački trgovac*, u završnoj sceni suđenja Šajloku, Jevrejину iz Venecije. Sudenje Šajloku zapravo predstavlja

sudjenje konceptu hrišćanskog milosrđa u Veneciji, koje se licemerno propoveda od strane samoproklamovano vrlih mletačkih hrišćana, ali se ne praktikuje. Milosrđe je, smatra Porcija:

Blagoslov i za onog koji daje,
I za onog koji prima; moć je ona
Punomoćnija i u najmoćnijeg;
Na prestolu je vladaocu dika,
Više no kruna...
Ona je znamen Boga živoga,
Ta vlast zemaljska najviše božanskoj
Naliči moći kada milosrđe začini pravdu. (IV, i, 190–197)³

Međutim, iako Porcija u Veneciji i kralj Henri V u Engleskoj u svojim retoričko savršenim izlaganjima javno proklamuju značaj milosrđa kao najveće hrišćanske vrline i pritom opisuju svoje ponašanje prema Šajloku i Falstafu kao milosrdni čin, postaje očigledno da oni zapravo samo opravdavaju surovost i nepravdu svojih zlodela upakovanih u legitimno i legalno ruho konstatacijom da zakoni postoje kako bi se poštovali. Ova iskalkulisana racionalnost i zloupotreba zakona zarad stvaranja javne fasade pravde i pravičnosti može da se poveže sa idejama o kojima je govorio Ričard Rubinštajn u svojoj studiji *Lukavstvo istorije* (1975), gde se ističe ideja da su najgnusnija nedela počinjena u istoriji zapadne civilizacije (Rubinštajn naročito ističe monstruozna zlodela počinjena tokom Drugog svetskog rata, pritom se usredređujući na progon nearijevaca i na njihovu zloupotrebu i nasilje kome su bili izloženi u koncentracionim logorima širom Evrope i sl.) nailazila na slično opravdanje – da su počinjena iz najpravičnijih pobuda.

Halovo opravdanje nužnosti i neophodnosti poštovanja državnih zakona i konačno odbacivanje destruktivnog elementa iz svoje blizine i sa 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 često upotrebi u fašističkom društvu kako bi se lakše uspostavila lažna ana-

³ Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Kultura, 1963.

logija 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, iz perspektive baštovana, tumači se 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 poredak u skladu sa dizajnom savršenog društva. (BAUMAN 2003: 85)

Po Baumanu i Rubinštajnu, takva vizija birokratske perfekcije predstavljala je osnovni cilj Hitlerove monstruozne zamisli tokom Drugog svetskog rata: u malo drugačijoj verziji bašte, Hitler se prema Jevrejima odnosio kao prema izuzetno opasnoj vrsti štetočine. Od vitalnog je značaja bilo da im se oduzmu ljudskost i dostojanstvo, jer su, na taj način, bivali lišeni mehanizama odbrane koje instiktivno pripisujemo svakom ljudskom biću (JOHNSON 1987: 475). Metode koje je Hitler koristio u svojim genocidnim kampanjama protiv Jevreja – „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 mora da se povinuje pravilima većinske grupe ili grupe na vlasti, tako što će odbaciti bilo kakav pokušaj emotivnog vezivanja kako bi obezbedio goli opstanak u tom društvu.

Na taj način, Šekspirova elizabetinska Engleska istovremeno predstavlja predskazanje i upozorenje: u njoj prepoznajemo „vrstu društva koja je holokaust učinila mogućim, u kome nije postojao nijedan element koji bi sprečio da se holokaust uopšte i desi” (BAUMAN 2003: 83). Šekspirovo upozorenje, do sada uglavnom zanemarivano, nije izgubilo na svom značaju. Naprotiv, s obzirom na skorašnje verzije savršenog globalnog društva i novih, unapređenih modela porobljavanja, ova istorijska drama potvrđuje vrednosti koje su već neko vreme zaboravljene.

IZVORI I CITIRANA LITERATURA

- BAUMAN, Zygmunt. *Life in Fragments: Essays on Postmodern Reality*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. “The Uniqueness and Normality of the Holocaust” in *The Holocaust: Theoretical Readings*, eds. Neil Levi, Michael Rothberg. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- ELIOT, T.S. “Metaphysical Poetry” in *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1921.
- GREENBLATT, Stephen. “Invisible Bullets” in *Shakespearean Negotiations*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.
- JENKONS, Harold. “The Structural Problem in Shakespeare’s *Henry IV*” in *Shakespeare: King Henry IV, Parts 1 and 2*, ed. G. K. Hunter. London: Macmillan Casebooks, 1970.
- JOHNSON, Paul. *A History of the Jews*. Guernsey, Channel Islands: The Guernsey Press, CO.LTD, 1987.
- MARLO, Kristofer. *Tamerlan Veliki I i II*, prev. Branke Lalić i Ivana V. Lalića, Beograd: Srpska književna zadruga, 1995.
- RUBENSTEIN, Richard. *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*. New York: Harper & Row, Publishers, 1975.
- TILLYARD, E.M.V. *Shakespeare’s History Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1964.
- WILSON, Dover. *The Fortunes of Falstaff*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- ŠEKSPIR, Viljem. *Mletački trgovac*, prev. Živojina Simića i Sime Pandurovića. Beograd: Kultura, 1963.

ŠEKSPIR, Viljem. *Henri IV, Prvi deo*. Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića. Beograd: Kultura, 1963.

ŠEKSPIR, Viljem. *Henri IV, Drugi deo*. Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića. Beograd: Kultura, 1963.

Milena Kaličanin

SHAKESPEARE'S *HENRY IV*: HUMANIST APPEARANCES AND MACHIAVELLIAN REALITY

Summary

The paper focuses on the interpretation of the conflict between the political and personal spheres of Henry IV and Henry V, with a special emphasis on the resolution of the dilemma between public duty and private moral principles. Due to prioritizing Machiavellian power-craving aspirations over the inner voice of conscience, these Shakespeare's rulers suffer from the tragic "dissociation of sensibility" (ELIOT 1921: 64, 66). Since the process of giving priority to public obligations instead to private inclinations is easily detected in the contemporary political scene, especially in the form of the imposed choice between legalism and morality, valuable ideas of the 20th century humanist critics (Rubenstein and Bauman) are illustrated and problematized in the article. The Renaissance spokesperson of this humanist tradition was Shakespeare; the paper aims at revealing the author's criticism of the dominant Tudor ideology and necessity for its subversion. Thus, the attitude presented by Stephen Greenblatt that the renaissance social institutions shaped, restricted and controlled an individual's conduct, whereby every attempt at subverting the dominant system was doomed to failure, is strongly criticized.

Keywords: dissociation of sensibility, private/public, appearance/reality.

Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
mkostic76@gmail.com