

Свешислав Јованов

КРАЉ ЛИР ИЛИ ЧУДО ЉУБАВИ

*Само беда још види чуда.
Шекспир: Краљ Лир*

*БУДАЛА: Молим ње, сјриче, реци ми да ли је лудак
џлемић или сељак?
ЛИР: Краљ, краљ!
Шекспир: Краљ Лир*

Суочен са смрћу своје владарске саучеснице, Шекспиров Магбет доспева до (закасне) спознаје у облику позоришне метафоре. Али, привид – дакле, метафора – кошмара није исто што и *кошмар љривид*:

„Живот је сенка која хода
Кукавни глумац што на позорници,
Сат-два се пући и разбацује.
А потом зуба не обели више.
Бајка је то што је лудак прича
Препуна буке, помаме и беса,
А не значи ништа.”

Да би предочио несталност, варљивост и крхкост људске судбине, Шекспир у Магбетовом мрачно-очајничком резимеу употребљава

промишљено обликован и истакнут низ фигура: *сенка – ѓлумаи – лудак*. Реч је о низу ознака које су истовремено и синоними, али и ступњеви поређења. Управо због тога, овај низ савршено тачно сугерише основни распоред ликова у трагедији *Краљ Лир*, кључне фазе кроз које пролази њен главни протагонист, најзад, и стратегију Шекспировог баратања илузијом/привидом – али истовремено и *њихову илузионистичку разграђу*. Ако за тренутак оставимо по страни номиналну Лирову дворску Луду (Fool), откривамо Лирове замкове и пустаре као вртоглаву панораму привида: Глостера као „Лирову сенку”, „глуму за наслеђе” Лирових кћери Регане и Гонериле и демонску сплетку Глостеровог ванбрачног сина Едмунда против старијег брата, Кентово служење Лиру под маском „доброг Каја” – док други Глостеров син, неправедно оптужени Едгар, *ѓлуми лудака и ѓросѓруку сенку* (Глостерову, Лирову и сопствену). Трагичном удесу, међутим, не могу да избегну ни сенке, ни лудаци – глумци поготово:

„При рођењу плачемо што смо дошли
На ово велико глумиште будала.”
(IV, 6)

У *Краљу Лиру* готово сви карактери постепено, али неумитно почињу да се претварају како су нешто друго, то јест да глуме – понајпре стога што главни протагонист одлучује да промени распоред улога, тачније да поделом краљевства изазове подвајање (претпостављене) суштине од привида, „биће” од „маске”. Јан Кот, међутим, занемарује описани „сценарио привида” из Магбетовог предсмртног резимеа и у огледу „*Краљ Лир* или Крај игре” усредсређује се искључиво на димензију коју наговештава последњи стих: „А не значи ништа” („Signifying nothing“). Кот, наиме, сматра да је *Краљ Лир* драма апсурда, тачније, бекетовска драма или трагичка фарса, укратко – огледални одраз или елизабетанска пра-верзија *Краја ѓарѓије* (термин „Крај игре” који даје преводилац Котовог огледа додатно замагљује глумачку димензију Шекспировог комада). На чему Кот заснива ово екстравагантно – а за шездесете године ипак донекле очекивано – поређење? Јер:

„Љубав хладни, пријатељство се буну, браћа се гложе; у градовима буне, у земљи неслога; на дворовима издаја...”
(I, 2)

У нашој свакидашњици, на почетку сувише обећаног миленијума, ситуација чији је рефлекс наведена Глостерова опаска не указује на бесмисао, већ на *кризу*, растакање стварности и привида. Сам Кот дола-

зи у једном тренутку надомак увиђања оваквог стања: „Тема *Краља Лири* је распадање и пад света.” У Бекетовим „трагичним фарсама” – Кот истиче *Крај њарџије*, али помиње и *Чекајући Гогоа* – присуствујемо процесу распадања, труљења и вегетирања света – али *Пада нема*, он се збио давно пре него што је завеса подигнута; Бекетови Хам и Клов су људи-сенке, олупине и глумци, али „после Пада”. Остале битне тачке у којима је Котов став о апсурдизму *Краља Лири* неодржив не треба изнова проналазити – њих је маестрално и систематично предочио Сре-тен Марић у огледу *О заборављеној Корделији*. Утврђујући како је Кото-во читање Шекспировог комада парцијално – ослоњено готово искључиво на сцене Лировог лудила и Глостеровог привидног самоуби-ства – Марић (први пут) поентира: за Грке и Шекспира, „човек је моћан, диван, силовит, господар природе, а оно што га обесмишљава још моћније и силовитије”, док је за Бекета и Јонеска – „човек ништаван, клошар на овом свету, а оно што га обесмишљује – ништавило”.

Ипак, Котова заводљива егзибиција не представља потпуни про-машај; јер, његова констатација како су „само у *Краљу Лиру* велике трагичне сцене... приказане кроз фарсу” враћа нас, удвострученом снагом, на однос *бића и њривига*. Тек што је (прерас)поделио краљев-ство – дакле, улоге – уверен да је једини редитељ, Шекспиров монарх се суочава са првом опасном последицом: помаљају се обриси (прве) епохалне пукотине између лица и маске, смисла и функције, пукотине која најзад захвата и његову личност:

„ЛИР: Ко ми може рећи ко сам?

БУДАЛА: Лирова сенка.”

(I, 4)

Шекспир се у повести о Лировим заблудама не задовољава уоби-чајеним контрастним смеђивањем трагичних призора са (макар и нај-краћим) комички интонираним интерлудијима (карактеристични Бар-дови *double plots*). Краљева Луда/Будала отуда не служи само као иро-нично-цинични „разбијач” озбиљне атмосфере, већ, између осталог, открива Шекспирову тежњу ка жанровском стапању; тек развлашће-ни Лир мора почети да открива како његова „експериментална поде-ла” делује, одувек, на нижим нивоима стварности, као основни и шта-више, неопходни принцип живљења:

„Све што имаш не покажи,

Знаш ли нешто, мање кажи;

не дај све што зајам тражи;

Све добитке не улажи.”

(I, 4)

Лудина упозорења су закаснила; остарели владалац се већ упутио опасном стазом спознавања разлике, а потом и парадоксалног сагласја – између господара и роба, између целине и делова, најзад, између „истине”, глуме и парадокса лудила. Уложио је, дакле, све добитке, пошто, за њега, ни врховна власт, ни краљевско поседовање нису довољни: Лир онајпре жели потврду, дакле, поседовање *сїознаје о ѿосегу*, као што показује и (такође, прекасно) формулисано питање, упућено Гонерили:

„Јеси ли ти наша кћи?”
(I, 4)

Подела и распад – породице, државе, света – појављују се као исход тежње за сувишним потврђивањем, за немогућом целовитошћу. Бен Рос Шнајдер с правом сагледава у том контексту Лира као човека који је читао Сенеку; тачније, човека који је постао протагонист и уједно предмет огледа *О добротинсїву*, у којем Сенека поставља питање: „Шта можемо дати особи која поседује све?” (*Шекспиров морал: Краљ Лир и кулїура ѿравде*). Лиру, на почетку трагедије, није довољна љубав (или верност): он жуди за *їризнањем љубави*, за особеним емоционалним ритуалом који је само сенка осећања – а тиме, у крајњој инстанци, и за глумом. Уосталом, не смемо изгубити из вида да Шекспиров комад и почиње, својеврсним, „кварењем” ритуала: формални узрочник нереди је Корделија (која бива оптужена да не искажује „довољну љубав” краљевском оцу), али оно што се такође збива у истом призору јесте нимало безначајно преображавање *рїиїуала Корделиїине ѿросїдбе*:

„Љубав није љубав
Кад је помешана с обзирима што су
ван њенога смера.”
(I, 1)

Без обзира на ову опомену Краља Француске (који се, симптоматично, одмах позива на „чудо” као гаранта милости и љубави), Лирово првобитно *лудило љубави* преображава све остале актере у вољне или присилне глумце – као што, потом, разнородни облици њихове „игре привида” разоткривају „Лира-лудака” као истинско – истински растрзано и трагично – биће. Разгранавају се заплети на граници лудила и глуме: Едмундова демонска амбиција, Кентова постојана приврженост, Глостерови простодушни напори за спас господара, Едгарова грозница као спој лудачке промућурности и клоновске метафизике. Даље, Едмундова интрига између Глостера и Едгара, између Ре-

гане и Гонериле, Лирово фантомско суђење кћерима у ноћи „олује лудила”, а поготово Едгарово навођење оца (Глостера) на скок са лажне стене – све су то заплети и релације који показују да *привид уобличава фарсичне, чак и гројескне ѿнонове* – тај део Котове тврдње показује се утемељеним. Али, премда „свет трагедије и свет гротеске има сличну структуру”, не ради се о *истиој стируктури*. Постоји, увиђамо, и *друга ѿкошина*, она кроз коју „истиче” апсурд и нестаје привид патње, ремети се и кида – барем у очима рањеног и одбаченог господара краљевства – ритам замењивања улога:

„Овде смо тројица извештачених; ти си човек у његовој битности; неопремљени човек није ништа више од такве бедне, голе, двоножне животиње као што си ти.”

(Ш, 4)

Реч је, дабоме, о двосмерној пукотини – привид патње (Лир се обраћа просјаку Едгару који је у том часу отелотворени глумац, *poor player*), спада можда у свет фарсе, али *ѿишња због привида прѿијага светиу ѿрагедије*. Антологијска сцена Лировог лудила у пустари, за време олује, сједињује, међутим, трагичко, фарсично и гротескно на начин који превазилази уобичајене идеалистичке тезе интерпретатора о ренесансном култу индивидуалности и величању „непоновљивог људског”. Парадоксална иронија Едгаровог положаја лежи, наиме, у чињеници да су његова „битност” скитнице, као и његова суманутост, које у том часу потресају Лира – првенствено последице Едгаровог, додуше изнуђеног, *опредељења за игру на граници „бића” и „привида”*. Пре него што прогласи Едгара/Тома „бедном, голом двоножном животињом”, Лир запањено констатује: „Зар човек није ништа више но то?” (Сетимо се Магбетовог „Смем ја оно/што доликује човеку”.) Међутим, неколико тренутака након поменуте изјаве о „човековој битности” оличеној у суманутом скитници Тому, Лир овога ословљава као „ученог Тебанца” (*learned Theban*). Логика лудила, или први знаци интуитивног увида у релативност разлике између маске и лица? На почетку свог изгнаничког пута, Едгар овако даје поенту сопственог избора:

„Просјак је нешто; ја, Едгар, нисам ништа.”

(II, 3)

Управо та резолутност и отвореност исказа *”Edgar I nothing am”* не само што релативизује Лирову примедбу о „природном” човеку, већ указује и да се једноставним одрицањем од привида (маске, ритуала) ништа не разрешава: ако одбацимо све „дроњке и позајмице”, да-

кле, све улоге – „биће” које преостаје је *слично нишијавилу*. Отуд и Едгар, слутећи очеву несрећу, на врхунцу „олујне сцене” упозорава себе и друге: „Сакриј се, сакриј се.”

Пукотина између Ја (спознатљивог бића) и Другог (сенке, привида) била би лако разрешива, да не постоји понор у самом бићу – понор који се може премости једино *скривањем у чудо или у лудило*. Глума је тек путања којом доспевамо на ту раскрсницу – глума оних који одбацују људско и оних који стреме божанском.

„Твој је живот
Чудо. Проговори.”

Проговорити се може, не само у Глостеровом случају, тек када се, на вишем нивоу, препозна, али и искуси разлика између чуда и лудила:

„... Одсад ћу сносити
Патњу док сама не викне 'Доста је,
Доста!' и не умре.”
(IV, 6)

Глостер увиђа, раније него Лир, и у далеко патетичнијем виду, да управо патња укоренује искуство ове разлике, да је она, заправо, *с њим иденитична*: патња прочишћава биће и сенку, лице и маску, *сијајући их и раздвајајући истовремено*. Ова патња не тражи потврду, она не жуди за влашћу, правдом, нити присвајањем. „Уопште се не ради о томе”, каже Валтер Бењамин, „да се поново успостави 'морални поредак света', већ о хтењу моралног човека да се још нем, још неартикулисан – као такав се зове јунаком – усправи у узбурканости оног света пуног муке” (*Трагедија и жалосна игра*). Вилсон Најт, на чије се тезе Кот тек делимично оправдано позива, формулише Лиров парадокс у симптоматично сличном тону (али лишеном дословног религиозног контекста): „У *Магбейу* доживљавамо Пакао; у *Анионију и Клеопатри*, Рај; али овај комад представља Чистишиште” (*Лиров универзум*). На пустарама и у замковима Лировог Чистишишта, просејава се свет, падају у прах дотад освештани ритуали, демонске Луде изнова поставају путоказе Разума:

„Где сам био? Где сам? Леп, светао дан?
Грдно сам обманут. Умро бих од туге
Да видим још и други такав.”
(IV, 7)

Дуго скривен унутар вртлога лудила, Лир се најзад усправља, препознајући досадашњи живот као губитак. Њега, међутим, нису обманули богови које Глостер сагледава као играче с људским марионетима („Ми смо боговима ко муве несташним дечацима...”), него сопствена божанска амбиција да се поигра са људским ништавилом – које вреба подједнако у тмини бића, али и у сјају привида. А ипак, напослетку су одбачени чак и дроњци пораза, закрпе губитка, сав очајнички прибор несанице, помаме и беса; описан је пун круг, од сенке, преко глуме до лудила и натраг. Због чега?

„Јесмо ли се ми најзад здружили?” пита Лир најмлађу кћер, на крају свих ствари и привида. „Заклео сам се обема сестрама на љубав”, проглашава ренесансни „ослобођени злочинац” Едмунд, надомак краха и казне. Да ли се све догодило због љубави? Вилсон Најт примећује да и Гонерила и Регана, попут Едмунда, умиру због љубави; исто тако, можемо констатовати да су љубав-као-оданост (према Лиру) и љубав-као-грижа савести (у односу на Едмунда, блудног сина), узроци Глостеровог страдања и смрти. Љубав према Гонерили је, штавише, узрок Олбенијеве заблуде, а, коначно, идеја љубави пулсира у темељима Корделијиног непопустљивог поноса. „Очишћена” од чуда, у вртлозима све суморнијег сјаја лудила, љубав преображава свет *Краља Лира* у плен олује која поткопава или сатире и ритуале, и разлике, хијерархије, као и обзире, у жртву неодољиве силе коју С. Л. Барбер назива „свемоћ срца” (*Породица у Шекспировом ојусу*). Али, каква љубав?

„Нисмо први што смо добро хтели сад,
А запали смо у најгори јад.”
(V, 3)

То нас враћа „заборављеној Корделији”, чији лик, према Марићу „развејава опчараност апсурдом”. Најт такође, коментаришући улогу и значење најмлађе и неправедно прогнане Лирове кћери, изјављује како су „љубав и Бог последња стварност”. Али, чија љубав?

„Несрећна ли сам! Не могу да дигнем
Срце до уста.”
(I, 1)

Корделијино судбоносно “*I cannot heave/My heart into my mouth*” из уводног призора представља искрено и достојанствено одбијање да се игра у наметнутом привиду, у исквареном ритуалу; исто тако, овај исказ значи и одбијање улоге на позорници Лировог лудила. Али, не значи ли тај чин, истовремено, и аутистичну објаву искључиве самосвој-

ности сопственог бића, самоудигнутог Ја – уз приписивање ништавила свему осталом, сваком Другом? Ако се „сувоћа срца”, о којој говоре поменути коментатори, може означити као суштински део Лирове тежње за поседовањем привида, није ли и Корделијин понос део образине гордости, она „тромост срца”, *acedia*, која, по Бењамину, представља симптом меланхолије дворанина?

Не смемо изгубити из вида да се, у иницијалном Лировом поступку, преплићу две сфере, породична и државничка: Лир – отац породице доживљава Корделијину „побуну” као ударац својој улози Оца Нације. Отуда је веза између двају ритуала – поделе краљевства и Корделијине просидбе – и узајамна и двосмислена. Неочекивано опредељење Краља Француске (да узме Корделију без трећине краљевства као мираза) много је више од уклањања најмлађе кћери изван домета очевог опроштаја или казне – овај поступак претвара породично изгнанство најмлађе кћери у тотално искључење, наговештавајући кризу свих веровања, емоција и начела на којима се темељила „лировска хармонија”. У сучељавању двају привида, ритуала Воље (поседовати другог до краја) и ритуала Гордости (не бити поседован ниједним делићем), раскрива се са трагичком неумитношћу понор самодовољног бића, проклетство поседничке љубави. „Брига за исцељење и брига за искључење поново се сједињују”, каже Мишел Фуко. „Лудаци се затварају у освећени простор чуда” (*Stultifera navis*). Шекспирова повест, међутим, разоткрива нам непремостиви понор између искључења и исцељења, немогућност да се, за Лира и Корделију, чудо и лудило истовремено остваре – изузев у светлости завршне катастрофе „птица у кавезу”: за развлашћеног Владара и повлашћену Побуњеницу, смрт се помала као врховни поседник, због тога што је свако поседовање смртоносно. Свет *Краља Лира* предочава нам се као пустара у којој се богови скривају а људи дивљају, као демонска хроника страсти што крстаре лишене ослоња, ускраћене за *Разлику* између привида и патње, глуме и чуда. Али, Лиров парадокс лежи управо у непостојаности лудила, у његовој укореењености у оно што нам се задаје као разлика:

„Човек може да види како је у свету и без очију.”
(IV, 6)

Јован Христић дефинише на једном месту *Краља Лира* као „сценарио који је настао из привида” (*О неким Шекспировим њрилозима ѡтрагичкој уметности*). Али овај иницијални привид показује се, у Шекспировој непомирљивој оптици, као неопходна (никада само техничка) варка, метод и одређујући амбијент, но никада и као коначни Усуд. За Лира и Корделију, али и за Едгара, Глостера и остале Шекспирове *невине и демонске Луде*, глумце на размеђи заблуде, преваре

и обмане, важи друкчија коб: не умире се због љубави, већ од љубави, од њене сенке и бића поједнако. У том искушљујућем лудилу богови ишчезавају заборављени, природа одиграва свој равнодушни плес, али чудо Љубави опстаје, с ону страну крика и пустоши, у вечно обнављањем дроњцима света.

ЛИТЕРАТУРА

1. Јан Кот: „Краљ Лир или Крај игре”, у: *Шекспир наш савременик*: Свјетлост, Сарајево, 1990.
2. Валтер Бењамин: „Трагедија и жалосна игра”, у: *Поријекло њемачке жалобне игре*; Веселин Маслеша, Сарајево, 1989.
3. С. L. Barber: ”The Family in Shakespeare’s Development: Tragedy and Sacredness”, у: *Representing Shakespeare*, ed. by Murray M. Schwartz and Copelia Kahn; John Hopkins University Press, Baltimore, 1980.
4. Јован Христић: „О неким Шекспировим прилозима трагичкој уметности”, у: *О трагедији*, Филип Вишњић, Београд, 1998.
5. Мишел Фуко: „Stultifera Navis”, у: *Историја лудила у доба класицизма*; Нолит, Београд, 1980.
6. G. Wilson Knight: ”The Lear Universe”, у: *The Wheel of Fire* (Interpretations of Shakespearean Tragedy); Methuen&Co. LTD, London, 1949.
7. Сретен Марић: „О заборављеној Корделији”, у: *Гласници Ајокалијсе*; Нолит, Београд, 1968.
8. Ben Ross Schneider: *Shakespeare’s Morals: King Lear and the Culture of Justice*; Chapter Six, Lawrence University, Appleton, 1996.