

minaciju njihova odnosa na neverbalnoj razini čini duhovni preokret: jedan se uzvisio (pao i uzdigao se poput Lazara), a drugi je pao (Svidrigajlov je izvršio samoubojstvo).

Istraživači koji su se bavili Dostoevskim uglavnom su se usredotočivali na verbalne razine njegova teksta. Najpoznatiji među njima je Mihail Bahtin (*Problemi poetike Dostoevskoga – Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1929), koji je sa svojom teorijom polifoničnosti bitno utjecao na tumačenje tekstova ruskoga pisca. Međutim, autorica *Neverbalnog Dostoevskog* se u vezi s pitanjem dijalogičnosti ne može složiti s Bahtinom, koji tvrdi da se u "trenutku završetka dijaloga završava sve" (308). Potvrda su za to brojne tišine (tišina sobe, tišina između replika), koje se u liturgiji ne smatraju prazninom, nego kontemplacijom, što znači da kraj dijaloga, kako se pokazalo u analizama sedam izabranih romana, postaje početak duhovnoga "oživljavanja" junaka. Autorica je pokazala da se sve što se događa na razini duha odražava i na tijelo te da u trijadi "misli-govor-geste" središnji

dio jest značajan, ali samo u interakciji s drugim dvama dijelovima.

Analiza književnog djela u kontekstu kršćanske antropologije nije nimalo jednostavna. Autorima se može dogoditi da "kliznu" u teologiju, pa im književni tekst služi samo kao predložak za potvrdu izvantekstne teorije. Na taj je način, primjerice, iguman Nestor (Kumyš) analizirao književno stvaralaštvo Mihaila Lermontova (*Tajna Lermontova*, 2012) s ciljem čitanja njegova opusa u kontekstu kršćanskoga shvaćanja svijeta. Na istoj je razini analizirao i liriku, i prozu, i Lermontovljev život. Urša Zabukovec ipak je ostala dosljedna filološkoj analizi, ne zaboravljajući da analizira književni tekst koji ima svoje zakonitosti. "Neverbalni duhovni realizam", kojim autorica barata kroz cijelu knjigu, potvrđuje moguće čitanje romana Dostoevskog, čime se pozornost svraća na različite razine neverbalnih manifestacija, a posebice na tijelo junaka koje je prikazano kao pozitivna vrednota i harmonija.

Jasmina Vojvodić

KONSTRUKCIJA KULTURNE VRIJEDNOSTI

Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.
Lukas Erne, *Shakespeare and the Book Trade*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.

Godine 2013. pojavile su se dvije knjige Lukasa Ernea, profesora engleske knji-

ževnosti na Sveučilištu u Genevi. Osim njegove nove knjige *Shakespeare and the Book Trade* u istoj godini izlazi i drugo izdanje njegove knjige *Shakespeare as Literary Dramatist*, objavljene prvi put 2003, a u novom izdanju opremljene novim predgovorom. Kao što vrlo uočljivo sugeriraju oba naslova, a posebno ovaj noviji, Erne se bavi pitanjima koja velikim dijelom uključuju razmatranje sociokulturnog ambijenta engleske književnosti na prijelazu iz XVI. u XVII. st. Budući da se Erneova argumentacija u nekim komentarima smatra i epohalno revizionističkom, čini se nužnim skicirati

obrise općih trendova u proučavanju engleske renesansne književnosti u posljednjih stotinjak godina kako bi se bolje razumjela Erneova pozicija.

Naime, u književnopovijesnoj kritici posvećenoj Williamu Shakespeareu javio se u posljednjih četrdesetak godina novi val radova koji su preispitivali niz dotad u povijesti književnosti uvrještenih predodžbi. Glavna sastavnica kanona reprezentativnih autora i djela koji se – kao predmet proučavanja – konstituirao paralelno s postupnom afirmacijom akademskog bavljenja novovjekovnom književnošću u drugoj polovici XIX. i početkom XX. st. tiče se “literarnosti”, odnosno onih kvaliteta koje omogućuju da se određeni tekst pridruži korpusu odabranih i važnih djela kojima se bave neofilologije. U slučaju dramske književnosti Shakespeareova doba potraga za tim kvalitetama aktualizirala se kao nešto što bi se moglo označiti terminom “literarizacija”. Drame su se, kao kvantitativno najzastupljeniji žanr engleske književnosti kraja XVI. i početka XVII. st., morale prvo “prisvojiti” u književnost da bi se onda podvrgnule književnopovijesnoj interpretaciji. Komponenta izvedbe, kao ni veze s prvim kontekstom izvedbe nisu se smatrale posebno relevantnima za “književnu” interpretaciju. Na taj se način uspostavio “literarni” Shakespeare, više pjesnik nego dramatičar, ključan autor ne samo tog doba nego Autor dosegnute vječnosti.

To da se Shakespeare morao učiniti literarnim, proizlazi iz naravi drame koja vodi dvostruk život na pozornici i na stranici. Dilema, koja na engleskom zvuči bolje i efektivnije rimovano (“stage-page”), sažima dva pola između kojih živi drama i između kojih se kretala njezina kasnija valorizacija. Nakon uspostavljanja Shakespearea na “stranici” i dugotrajnog bavljenja literarnim Sha-

kespeareom u posljednjih gotovo pola stoljeća zbio se zaokret i Shakespeare se počeo “trgati od stranice”. Okrenuvši stranicu, dio angloameričkih književnopovijesnih interpretacija počeo se sve više okretati Shakespeareu na pozornici. Komponenta “izvedbe” i konkretne pozornice, ali i razni aspekti kako izvornih uvjeta produkcije drama tako i uvjeta na široj društvenoj pozornici XVI. i XVII. st. sve su se naglašenije uključivali u razumijevanje književnosti Shakespeareova doba.

Konstrukcija Shakespearea kao kulturne vrijednosti i književne činjenice gradila se na premisi bazične suprotstavljenosti stranice i pozornice, predstave i drame, odnosno teatra i književnog izdavaštva. Neovisno o tome kakav su stav zauzimali pojedini povjesničari u tom pogledu, književnopovijesna kritika gibalala se na putanji između ta dva pola. Iz spomenute dileme proizlaze dva ključna i povezana pitanja s kojima se Erne hvata ukoštac. Jedno pitanje tiče se sociokulturnog statusa tiskanih drama, a drugo se tiče njihovih autora (*Shakespeare as Literary Dramatist*, str. 55). Nudeći odgovore, Erne u isti mah polemizira s dotadašnjom, nekoliko desetljeća starom dominacijom “izvedbe” ili pozornice u razmišljanju o Shakespeareu i njegovim suvremenici, što vidi kao posljedicu “teatarskog obrata” (*Shakespeare as Literary Dramatist*, str. 46). Erne svoju poziciju određuje kao onu koja – kako doslovno kaže – “plivajući protiv struje” pokušava “vratiti njihalo natrag” u odnosu na dominaciju sveprisutne kritike koja privilegira pol izvedbe (*Shakespeare as Literary Dramatist*, str. 48, 50).

Međutim, možda bi se prije moglo reći da Erne pokušava rehabilitirati literarnog Shakespearea – on, naime, ne negira sasvim poziciju suprotne strane, nego umjesto polarizacije pozornice i

stranice dokazuje dvije postavke. Prvo, da ni autori, ni publika, ni čitatelji u XVI. i XVII. stoljeću nisu tiskanu dramu doživljavali kao suprotnost kazališnoj izvedbi. I drugo, da se konstituiranje drame u priznat ili prihvaćen žanr dogodilo već krajem XVI. i početkom XVII. st. Tim dvjema tvrdnjama on se suprotstavlja starijim slojevima angloameričke književne povijesti, ali i novijem trendu naglašavanja pozornice ili izvedbe.

Prvom tezom suprotstavlja se starijem sloju povijesti književnosti i polarizaciji pozornice i stranice, a zapravo – kao jednoj od etapa konstrukcije Shakespearea kao književne činjenice – privilegiranju stranice. Tako, primjerice, R. B. McKerrow ističe u prvoj polovici XX. st.:

I moramo se prisjetiti da su originalni rukopisi dramskih komada bili pisani bez ikakva razmišljanja o tiskanju. Oni nisu bili namijenjeni za studiranje, za minuciozne diskusije njihovih proučavatelja tri stotine godina daleko u budućnosti. To uopće nisu bili literarni dokumenti. Radilo se tek o supstanci, ili prije bi se moglo reći, o ogoljenom kosturu izvedbe na pozornici (...). ("The Elizabethan Printer and Dramatic Manuscripts", *The Library*, br. 3, 1931, str. 266)

Za razliku od McKerrowa i njegovih kolega novih bibliografa Erne dokazuje sasvim suprotno: da su autori imali u vidu i objavljivanje, a ne samo izvedbu, dapače, da su u suradnji s glumačkim društinama imali "strategiju objavljivanja" (*Shakespeare as Literary Dramatist*, str. 73, 79, 104).

Noviji trend privilegiranja izvedbe i pozornice također inzistira na primatu scenarističkog, a ne literarnog u vezi s dramama, ali na to ne gleda kao na

barbarizam XVI. st. ili "nerazumijevanje suvremenika", nego se time služi kao sredstvom demistifikacije prethodnog procesa literarizacije Shakespearea. Toj se poziciji Erne suprotstavlja drugom tezom. On, naime, nastoji dokazati da se drama od "teatarskog *fast fooda*" (*Shakespeare as Literary Dramatist*, str. 35), koji se konzumira kao dio industrije zabave bez naročitih literarnih, a kamoli umjetničkih pretenzija, vrlo brzo, već na samom kraju XVI. i u prvim desetljećima XVII. st., dakle već za Shakespeareova života, prometnula u "pjesništvo", "književnost" u današnjem smislu, kulturnu i estetsku vrijednost, odnosno da se dogodila "emancipacija Shakespeareova teksta u odnosu na pozornicu" (*Shakespeare as Literary Dramatist*, str. 101). Premda polemizira i s "izvedbenom" književno-povijesnom strujom, Erne prihvaća pojedine njezine elemente jer su se upravo zahvaljujući "teatarskom zaokretu" zbile mnoge otrežnjujuće revizije u proučavanju književnosti i kulture Shakespeareova doba. Tako Erne vrlo agilno polemizira s hipotezama onih povjesničara koji inzistiranjem, primjerice, na kolektivnosti autorstva, osobito dramskog, naglašavaju temeljnu različitost obilježja i društvenih uvjeta književnog autorstva u usporedbi s današnjima, čime se uvelike preispituje slika individualiziranog, singularnog autora. Nasuprot tome, u referencama (a i pozivanjem na privatnu komunikaciju) Erne vrlo često navodi Petera W. M. Blayneya, povjesničara čiji su radovi imali važnu ulogu u demistifikaciji brojnih predodžbi o renesansnoj drami. Blayney, naime, dokazuje da su drame Shakespeareova doba, pa i ono što danas smatramo književnošću, bile važne ili "popularne" mnogo više u predodžbama povjesničara književnosti u XIX. i XX. st., a mnogo manje za tiskare i izdavače u XVI. st. za

koje su često bile ekonomski neisplative ekshibicije.

Erne oblikuje svoju poziciju bilo re-interpretacijom indicija, bilo drugačijim pretpostavkama u vezi s indicijama koje su upotrijebljene za dokazivanje, primjerice, tvrdnji da se u Shakespeareovo doba na drame gledalo kao na komercijalno “tezgarenje”. U tom su pogledu obje knjige, premda se pojavljuju u razmaku od deset godina, zapravo komplementarne te druga dovršava posao započet u prvoj.

Od brojnih načina na koje Erne dokazuje svoje postavke u prvoj knjizi vrijedi izdvojiti, primjerice, tumačenje porijekla različitih verzija pojedinih drama koje su na prijelazu iz XIX. u XX. st. spomenuti novi bibliografi razvrstali u dvije poznate skupine “dobrih” i “loših” verzija, odnosno dobrih i loših prvih kvarto-izdanja. Uz to, tadašnje drame, osim kvalitetom teksta u estetskom i tekstološkom smislu, izrazito variraju i duljinom, što ima, očekivano, velik utjecaj na izvedbu. Duži tekst značio bi i dužu izvedbu. Budući da se smatra da su izvedbe u ono doba, uz popratni program, trajale dva-tri sata, čini se nemogućim da su se izvodili tekstovi za koje bi – možda najpoznatiji takav primjer bio bi *Hamlet* – izvedba samo integralnog teksta, bez ikakvih dodataka, i to vrlo brza, kako pokazuju današnji eksperimenti s takvim inscenacijama ili filmskim adaptacijama, trajala više od četiri sata.

Erne razlike među verzijama tumači, na tragu suvremenih revizija novobibliografske podjele na “dobra” i “loša” izdanja, ne kao posljedicu razlike između legalnih (“dobrih”) i piratskih (“loših”) izdanja, nego kao rezultat prilagodavanja autora različitim komunikacijskim situacijama i društvenim kontekstima. Duge i kratke, tzv. dobre i loše verzije,

on vidi kao posljedicu namjene – u slučaju kratkih te u slučaju tzv. loših verzija radi se o tekstu namijenjenom izvedbi, dok su duži i tzv. dobri tekstovi bili, po Erneovu mišljenju, namijenjeni “literarnoj” recepciji.

Erne upućuje na općenitu impostaciju i likova i drame u cjelini koja može ukazivati na to radi li se o izvedbenoj ili literarnoj verziji. U verziji za pozornicu likovi postaju plošniji, postaju “tipizirani” (*Shakespeare as a Literary Dramatist*, str. 264), lišavaju se kompleksnosti jer u izvedbi nije moguće nijansiranje karaktera kakvo se može provesti na papiru. Slično tome i drama se, radi ubrzavanja radnje ili jednostavno naglašavanja akcije, lišava kompleksnosti, a osim toga nijansiranje i preispitivanje političkih ili ideoloških pozicija u izvedbi ne samo da nije moguće na način na koji se može provesti na papiru nego može biti i opasnije. Kao primjer razlike među verzijama u pogledu promjene ideološkog tona Erne izdvaja kraću, kako smatra teatarsku, i dužu, kako dokazuje literarnu, verziju *Henrika V.* (*Shakespeare as a Literary Dramatist*, str. 253–257).

Drugi primjer, u kojem se još bolje uočava povezanost obiju knjiga, mogla bi biti reinterpretacija raširene pretpostavke o Shakespeareovoj navodnoj nezainteresiranosti za tiskane verzije svojih dramskih tekstova. O tome se nagađalo na temelju različitih indicija koje se velikim dijelom tiču autorova odnosa s izdavačkim miljeom, čime postaje jasniji naslov druge Erneove knjige *Shakespeare and the Book Trade*. U starijoj povijesti književnosti – u kombinaciji s novobibliografskim hipotezama – smatralo se, primjerice, da izostanak atribucije ili prikrivanje identiteta autora ukazuje na “ilegalnost” izdanja radenog bez suglasnosti autora. S tim se obično povezivala i razlika “pjesništva” i drama kao manje

vrijednih scenarija, pukih predložaka za izvedbu. Kao kontrastni primjer navodile su se narativne poeme, primjerice *Venus and Adonis* (*Venera i Adonis*), Shakespeareova obrada klasičnog ovidijevskog toposa, i – u ovom kontekstu još relevantnije – prvi uopće tiskani tekst s jasno naznačenim Shakespeareovim autorstvom. Naime, za razliku od drama koje su u prvim izdanjima izlazile bez naznačenog identiteta autora, *Venus and Adonis* izlazi u tisku s posvetom Henryju Wriothesleyu, grofu od Southamptona, koja jasno ukazuje na to tko upućuje posvetu. Radi preispitivanja upravo takvih pretpostavki Erne se u knjizi *Shakespeare and the Book Trade* detaljno bavi brojčanim podacima, mogućim nakladama i procjenama isplativosti izdanja, tragovima koji bi ukazivali na moguću popularnost pojedinih autora ili žanrova. Uz to, on detaljno analizira različite signale koje povjesničari nastoje – čitajući između redaka – dešifrirati preko “paraknjiževne” komunikacije koja dolazi do izražaja u ukupnoj opremi izdanja. To uključuje i analizu ilustracija, naslovnica, ali i autorskih ili izdavačkih posveta, latinskih epigrafa, stihovanih obraćanja autoru ili pak proznih obraćanja autora odnosno izdavača čitateljima (*Shakespeare and the Book Trade*, str. 100, 103, 104–105). U završnom poglavlju Erne se poduhvaća i pokušaja rekonstrukcije najranije recepcije Shakespearea, nastojeći i tim putem dokazati da se Shakespeare kao klasik uspostavio vrlo rano, gotovo već u svoje doba. Tu najraniju recepciju Erne pokušava rekonstruirati na razne načine, preko sačuvanih inventara pojedinih privatnih biblioteka, uveza koje uzima kao dokaz kulturne vrijednosti ili pak preko učestalosti “ekskriptiranja” Shakespeareovih stihova u tada uobičajenim florilegijima renesansne “kulture zbornika općih mjesta”, kako citirajući

Tiffany Stern navodi Erne (*Shakespeare and the Book Trade*, str. 219, 228, 232).

Subjektivni recenzentski dojam glasio bi da se druga knjiga doima suhoparnijom ili jednostavno manje nadahnutom u izvedbi, odnosno kao obavezan i očekivan dovršetak posla. Dok prva knjiga više analizira i nadahnutije polemizira s različitim pozicijama, druga ne donosi neku posebnu reviziju ili reinterpetaciju, nego jednostavno dalje dokumentira ključne teze prve knjige.

Još jedan nedostatak bio bi što Erne, unatoč jasnom distanciranju od anakronizama nekadašnje književne povijesti, ponekad i sam anakronizira pri upotrebi nekih kategorija. Tako baš na mjestu na kojem kritizira anakronizme u vezi s renesansnim shvaćanjem autorskih prava potiho klizne u anakronizam tvrdeći da su autori u to doba imali, ako ne doista realna, pozitivnim pravom zajamčena autorska prava, onda svakako prirodno pravnu “ideju” autorskih prava (*Shakespeare as a Literary Dramatist*, str. 33–34). Osim što se radi o tvrdnji koja se ne može provjeriti, Erne barata idejom autorskih prava koja transcendiraju povijest, odnosno pretpostavlja određen sloj vječne i nepromjenjive supstance autorskih prava. Anakronizmi u proučavanju povijesti najčešće su posljedica upravo takvih pretpostavki o univerzalnoj povijesnoj, nepromjenjivoj esenciji neke pojave.

Također, pokatkad Erne kao dokaz za rani proces emancipacije drama navodi primjere iz kasnijeg razdoblja (*Shakespeare and the Book Trade*, str. 200, 207–208). U vezi s pitanjem kraćenja drama dolazi pak do ruba kontradiktornosti jer na jednome mjestu ističe neisplativost takvog modela izrade većeg teksta koji bi se kratko za izvedbu, a na drugome ipak dopušta mogućnost da se od šire autorske i literarne verzije radila kraća, izvedbena adaptacija (*Shakespeare*

as a *Literary Dramatist*, str. 243). Rub kontradikcije ipak ne prelazi jer te pretpostavke nisu nepomirljive s jednim od njegovih centralnih argumenata prema kojem su Shakespeareove drame otpočetka, na autorskom izvoru, bile zamišljene i za izvedbu i za tiskanje. U tom smislu nije presudno, a i nikada se neće s potpunom sigurnošću moći utvrditi, kako su radili autori, naime tako što su odmah radili dvije verzije ili su prvo radili širu koja bi se kratila, ili pak sebi takav luksuz – da gube vrijeme na pisanje dužeg teksta čiji bi dijelovi bili odbačeni – nisu mogli priuštiti, kako smatra Erne, ni u vremenskom ni u novčanom smislu.

Uz moguće primjedbe o koherentnosti ili preciznosti pojedinih formulacija – poput, primjerice, kvalifikacije o “dogmatskoj tvrdnji” prema kojoj “su komadi bili pisani za pozornicu” (*Shakespeare as a Literary Dramatist*, str. 156), odnosno, stranicu prije, one kako “tvrdnja da su komadi (‘plays’) bili pisani zbog toga da bi bili izvedeni nameće brojne probleme” (*Shakespeare as a Literary Dramatist*, str. 155) – a koje su na kraju manje ili više tehničke naravi, najveća primjedba ipak se odnosi na ideologiju Erneove pozicije. Za povjesničare, naime, uvijek na kraju, kada se podvuče crta, ostaje izbor između dviju nepomirljivih pozicija – dok jedna prošlost vidi kao ipak temeljno blisku današnjici, druga u njoj vidi primarno nepoznat teritorij. Erne pripada prvoj skupini, a posljedice tog opredjeljenja brojne su i vidljive na mnogim razinama njegove argumentacije.

Naime, iako Erne djelomično prihvaća pojedine argumente ili hipoteze

povjesničara koji imaju drugačiji *credo* pa, primjerice, na temelju ekonomske neisplativosti nastoje odnos prema dramama, i “književnosti” općenito, ocrtati realnijim nijansama društvene marginalnosti, njegova argumentacija ipak, bez obzira na nužne ustupke suprotnoj strani, kada se izrafinira do kraja, do čiste esencije, govori o tome da se Shakespeare već u svoje doba pretvorio u Shakespearea, Barda engleske i svjetske književnosti, poznatog, bliskog i nebrojeno puta ponovljenog lika sa stranica prvog folio-izdanja njegovih drama iz 1623, čelavca s velikom krutom kraginom, kako ga prikazuje poznata grafika Martina Droeshouta.

Erne je, dakle, bliži onim povjesničarima koji – baš zbog vjere u bliskost prošlosti i sadašnjosti – zagovaraju trajnu i vječitu, univerzalnu vrijednost “književnosti”. Dokazivanjem temeljne sličnosti nekadašnjih uvjeta s današnjima, jednako kao i vrijednosti Shakespearea “za sva vremena”, spašava se Shakespearea kao vojnika kulturnih i društvenih vrijednosti imaginarnih zajednica formiranih u XIX. stoljeću. U tom svjetlu ocjene o prevratničkoj epohalnosti Erneovih knjiga kao revizije “teatarskog” Shakespearea imaju mnogo manje opravdanja u konkretnim elementima njegove argumentacije i postaju jasnije ako se shvate kao znakovi vremena, marketinška pretjerivanja koja sve više postaju sastavni dio komercijalizacije znanstvenog publiciranja.

David Šporer