

Svoju bih temu želio otvoriti jednom digresijom. Riječ je o događaju koji se zbio 6. srpnja 1415. u Konstanzu – točnije rečeno, o knjizi koja o onome što se tada bilo dogodilo *before the Gottleben gate, between the gardens and the gates of the suburbs*¹ izvješćuje englesko čitateljstvo XVI. stoljeća.

ANDREAS HÖFELE

Zoologija tragedije: O ljudima i životinjama u Shakespeareovim djelima

Događaj koji spominjem jest spaljivanje češkoga reformatora Jana Husa na koncilu u Konstanzu. Engleska knjiga koja o tomu govori ima vrlo opširan naslov, od kojega se najčešće navode samo prve tri riječi: *Actes and Monuments [Djela i govori]*. U kulturnoj povijesti uvrjela se popularna oznaka *Foxeova knjiga o mučenicima*.² John Foxe (1516. – 1587.),³ engleski protestant, sklonio se na kontinent nakon što je na prijestolje došla katolkinja Marija Tudor. Tako je izbjegao sudbinu oko dvjesto osamdesetero svoje braće i sestara po vjeri koje je katolička kraljica u nepune četiri godine dala spaliti na lomači – posljednje od njih još u

studenome 1558., nekoliko dana prije vlastite smrti. Započeta u izgnanstvu u Baselu poznih pedesetih godina šesnaestoga stoljeća, Foxeova je goleva zbirka djela i govora protestantskih mučenika objavljena na gotovo 2000 stranica folio-formata u Londonu 1563., četiri godine nakon što je na prijestolje došla Elizabeta I. Može se bez pretjerivanja reći da je to djelo, uz jedan drugi proizvod marijinskog izgnanstva, takozvanu *Ženevsku Bibliju (Geneva Bible)*, druga najznačajnija knjiga elizabetinske Engleske. Foxe je u njoj razvio jednostavnu i politički djelotvornu teologiju povijesti. Upravo prevladana iskušenja engleskih protestanata prelaze, kao što pokazuje ne samo opširan naslov djela nego i njegova ilustracija u prvome izdanju (sl. 1), u dugotrajnu perspektivu neprestane borbe između dobra i zla, Jeruzalema i Babilona, prave crkve i njezinih zatornika, između engle-

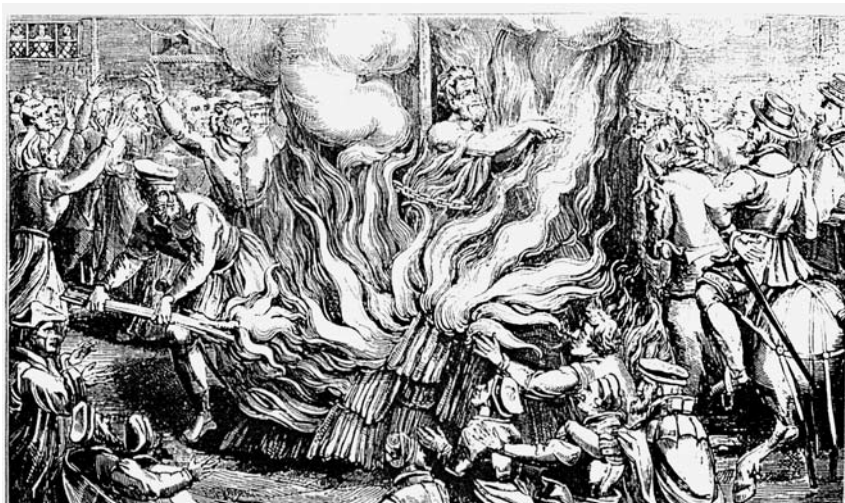
ske neovisnosti i papine tiranije. Elizabetinim dolaskom na prijestolje nacionalnoteološka je epopeja dobila svoj sretni završetak. Mlada kraljica – koja je za vladavine svoje polusestre Marije bila više puta u smrtnoj opasnosti – kod Foxea se i sama pojavljuje kao posljednja u dugom nizu progonjenih. Postavši zamalo i sama mučenicom, bila je predodređena za to da u svome carstvu dovrši djelo reformacije.⁴ Da je Elizabeta u vjerskim pitanjima uvijek postupala prema načelu političke oportuniteti te da nije ni pomišljala na to da reformaciju institucionalizira onako kako su to po povratku u Englesku priželjkivali Foxe i ostali izgnanici, drugi je par rukava.⁵ Ali to nije spriječilo vladu Njezina Veličanstva da krizne 1570. godine – kada je papa izopćio Elizabetu, a u sjevernim su grofovijama izbile pobune katolika⁶ – Foxeovu *Knjigu o mučenicima* ne proglasi obveznom nacionalnom lektinom i ne naredi da se ona izloži u svim crkvama i



Slika 1.

drugim javnim zgradama eda bi je svatko mogao čitati. Oni koji nisu znali čitati mogli su se poslužiti brojnim ilustracijama pa se tako, kao promatrači slika, u duhu pridružiti mnoštvu gledatelja koji su pribivali završnome smrtnom činu u amfiteatru mučeništva, koji se neprestano ponavljao (sl. 2).⁷

Ne postoji doduše slika umiranja Jana Husa, ali ono u cijeloj kompoziciji djela zauzima posebno mjesto. U prvome izdanju iz godine 1563. Foxeova povijest počinje Wyclifom (drugo izdanje u dva toma vraća se čak na pracrkvu). Kao što je poznato, Wyclif je izbjegao lomaču pa je tek postumno, na koncilu u Konstanzu, proglašen heretikom. Na taj je način njegov češki sljedbenik Hus postao prvim mučenicom engleske reformacije. Opis njegova umiranja – prenesen na engleski prema kazivanju jednog očeviča⁸ – krajnje je iscrpan u svojoj drastičnoj zornosti. U nebrojenim novim izdanjima, koja je Foxeova knjiga doživjela u XVII. i XVIII. stoljeću, dio koji se odnosi na *Monuments* – dakle, na zapise o onomu što su mučenici propovijedali, pisali ili za vrijeme suđenja izriicali u svoju obranu – sve je više ustupao mjesto onomu što se odnosi na *Acts* – dakle, na njihova



Slika 2. Spaljivanje Johna Rogersa, vikara crkve Sv. Groba

djela, tj. poglavito na njihovo strpljivo podnošenje najstrašnijih smrtnih muka. Zbog toga se Foxeova knjiga o mučenicima urezala potomstvu u svijest kao poučna knjiga strave i užasa, što ona po svojoj prvotnoj namjeni nije bila, u svakom slučaju nije ni izdaleka bila samo to.⁹ Pročita li se međutim opis koji slijedi, bit će u to, priznajem, teško povjerovati:

Then was the fire kindled, and Jan Huss began to sing with a loud voice: "Jesu Christ! The Son of the living God! Have mercy upon me." And when he began to say the same the third time, the wind drove the flame so upon his face, that it choked him. Yet notwithstanding he moved awhile after, by the space that a man might almost say three times the Lord's Prayer. When all the wood was burned and consumed, the upper part of the body was left hanging in the chain, which they threw down stake and all, and making a new fire, burned it, the head being first cut in small gobbets, that it might the sooner be consumed unto ashes. The heart, which was found amongst the bowels, being well beaten with staves and clubs, was at last pricked upon a sharp stick, and roasted at a fire apart until it was consu-

*med. Then, with great diligence gathering the ashes together, they cast them into the river Rhine, that the least remnant of the ashes of that man should not be left upon the earth, whose memory, notwithstanding, cannot be abolished out of the minds of the godly, neither by fire, neither by water, neither by any kind of torment.*¹⁰

Opis, koji uostalom spada u one blaže, dopunjuje se komentarom:

*I know very well that these things are very slenderly written by me¹¹ as touching the labours of this most holy martyr John Huss, with whom the labours of Hercules are not to be compared. For that ancient Hercules slew a few monsters: but this our Hercules, with a most stout and valiant courage, hath subdued even the world itself, the mother of all monsters and cruel beasts.*¹²

Životinje nisu ušle u predodžbeni svijet teksta tek spominjanjem okrutnih zvijeri, *cruel beasts*. To se naprotiv dogodilo već pri opisu smaknuća, pri čemu se na tijelu mrtvaca iskaljuje, za današnjeg promatrača, upravo bezumna mahnitost razaranja. Pa ipak, ono što anonimni

krvnici, koji su uvijek samo *oni*, čine lešu – ma koliko to začudno zvučalo – nesumnjivo ima mnogo smisla. Jer samo ubijanje heretika nije dostatno. Nakon uništenja života mora slijediti potpuno uništenje tijela, kako se ništa ne bi moglo preraditi u relikviju. U Foxeovu se izvještaju zrcali, sa za njega tipičnom temeljitošću opisivaju koja ne propušta nijednu pojedinost, jeziva temeljitost postupka. Taj se, korak po korak, spušta stepenicama *scala naturae*, sve dok od živa čovjeka ne ostane samo pepeo. Hus, nazočan u početku kao subjekt koji govori, točnije: kao subjekt koji se artikulira pjevanjem, pretvara se u tijelo koje je doduše još živo, ali već bez svijesti, pa u truplo i raspoloživi objekt i naposljetku u puku tvar. Na pola puta od čovjeka prema pepelu, tekst zapisuje prijelaz u životinjsko; na onome mjestu gdje tortura prelazi u mesarenje, gdje *put (flesh)* postaje *meso (meat)*, gdje se glava usitnjuje u komadićke (*in small gobbets*), a srce prži na ražnju. Odvajanje od kostiju, usitnjavanje, prženje, osnovni su postupci pripreme životinjske hrane. Glagol *prognati (consume)* koji je upotrijebljen dvaput, podcrtava tu povezanost, iako ovdje ne gutaju ljudska ili životinjska bića nego plamenje. Kao što je na mnogim primjerima pokazala američka povjesničarka Joyce Salisbury, u srednjemu je vijeku vladao "duboko usađen strah da se ne postane životinjskom hranom",¹³ dubok strah pred obratom *naravnoga*, biblijski sankcioniranog prehrambenog lanca, u kojemu životinja smije kao hrana poslužiti čovjeku, ali nikada čovjek životinji. Taj je strah primjerice – mnogo jače od realne prijetnje – usmjeren na vuka koji proždire ljude;¹⁴ on je mnogostruko izražen u predodžbi crva koji će se njima hraniti te oblikuje zastrašne vizije pakla, čije stanovnike na vijekove vjekova gutaju ne samo oganj nego i zmajevi, goleme žabe i ostale živine.¹⁵ Ono što sudovi pripremaju hereticima, ono što oni okupljenoj gomili, kroz najstrašnije patnje, prikazuju kao kazališnu predstavu pravde, zemaljska je antcipacija pakla; kao što se, naravno, i obrnuto u srednjovjekovnoj predodžbi pakla pojavljuje fantazmagorični odraz zemaljskoga kaznenog pravosuđa. Prema tomu: kada je truplo nizom postupaka izloženo poživinčenju, onda implicitni kanibalski posljedak nije doduše stvarno uprizoren, ali je izražen simbolički. Jer nevidljivi jedač, koji već čeka na tu ljudsku hranu, u srednjovjekovnom je slikarstvu kao i u spektaklima

misterijskih igara prikazan kao posve vidljivo paklensko ždrijelo – koje se u svojoj najčešćoj ikonografskoj formi pojavljuje kao široko razjapljene životinjske ralje (sl. 3). U tekstu naravno *nema* izričite perspektive suda, nego se u njemu likuje nad neuspjehom semantike dehumanizacije što je inscenirana u kaznenom ritualu. Ono posvema-

Tjelesnost, a to za Hamleta uvijek znači: čovjekova životinjska narav, neuništiv je nedostatak, egzistencijalni izazov humanosti koja teži višemu.



Slika 3.

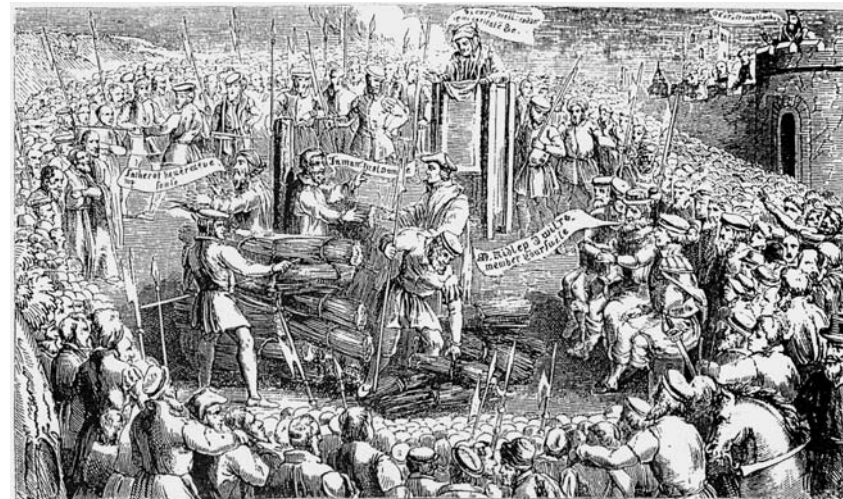
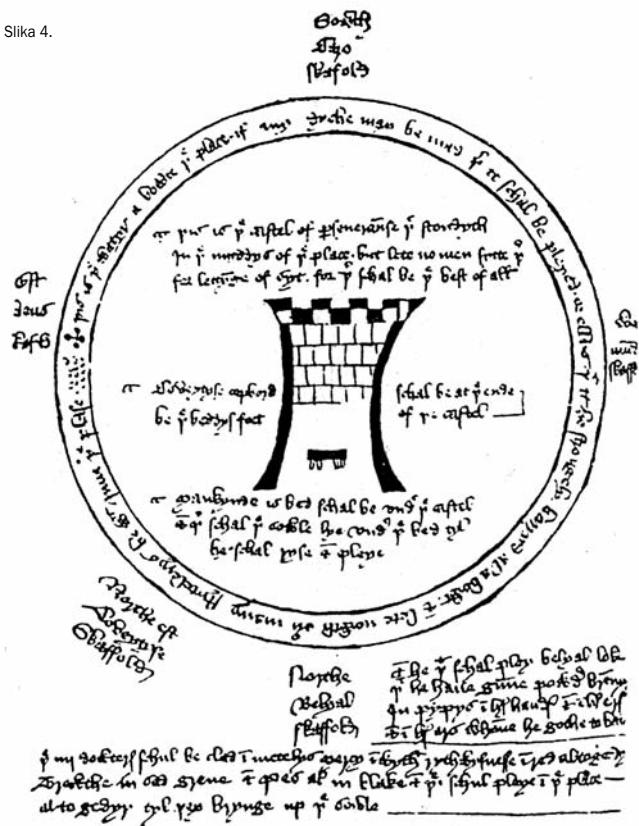
Šnje uklanjanje tijela ne može ništa pred dugoročnom moći pamćenja. Za razliku od svetaca srednjovjekovne crkve, mučenik reformacije ne ovisi o tvarnoj i lokalnoj prezentaciji svojih ostataka, nego djeluje isključivo u riječi i kroz riječ (sl. 4).¹⁶ A heretik, simbolički degradiran u životinju i kao životinjska hrana izručen paklenskom ždrijelu, pretvara se kao heraklovski vjerski junak u pobjednika nad zvijerima. Tamo gdje je klasični div morao svladati nemejskog lava, lernejsku Hidru, paklenoga psa Kerbera i pola tuceta drugih zvijeri i zvjerskih čopora, čini mučenik još veće djelo, on svladava majku svih zvijeri, u

neku ruku životinju kao takvu, svijet. Ponižavajuće komadanje trupla pretvara se u trijumfalno prevladavanje tjelesnosti. S druge pak strane, mučitelji reformatorâ postaju ono što su htjeli učiniti od svojih žrtava: *okrutne zvijeri*. Iz dvostruke perspektive počinitelja i žrtve tekst rasvjetljuje ne-sveto trojstvo svijeta, mesa i životinje, čiji su dijelovi u osnovi promjenjivi – svaki od njih može zamijeniti onaj drugi – i na kraju moralitetâ junak se kao spašena duša izbavljuje iz mreže koju su ispleli *mundus, caro i bestia*.¹⁷ Nesaglediva je velika teatralnost mučeništva što ga Foxe opisuje i koje su svjesni i svi sudionici – nota bene: i žrtve.

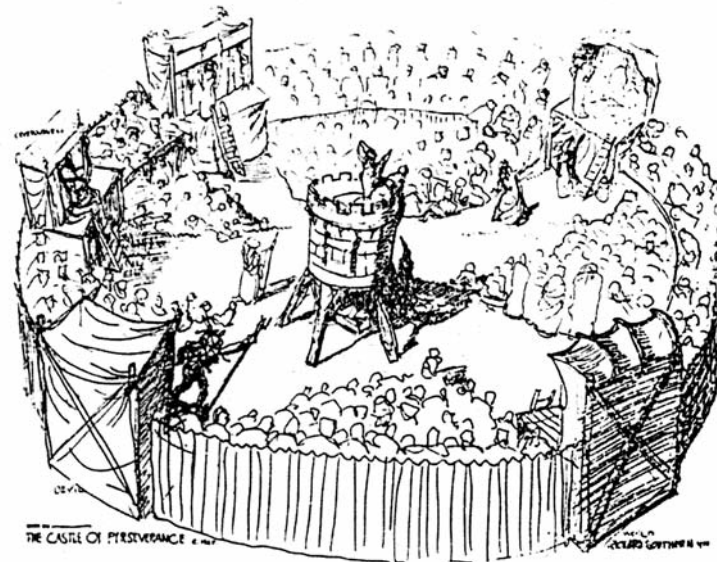
Pozornicu amfiteatra, koji često može primiti više tisuća gledatelja, tvori lomača s osuđenikom što je lancem privezan o stup (sl. 5).¹⁸ Dok pravosuđe inscenira spektakl zastrašivanja, za mučenika je njegov put u oganj svjesno protuiprizorenje kršćanske umjetnosti umiranja, *ars moriendi*. Foxe se služi svim raspoloživim registrima književnog i likovnog predočivanja kako bi kod svojih čitatelja polučio krajnje životan i uvjerljiv prikaz činova, acts, (što nesumnjivo valja shvatiti i u dramaturškom smislu riječi) – knjiga je pokretni teatar sjećanja.¹⁹

II
Nedugo potom Foxeovi su čitatelji, kako kaže William Haller, mogli uživati u podjednako odbojnim prizorima (*similarly*

Slika 4.



Slika 5. Spaljivanje biskupa Ridleya i oca Latimera uz propovijed doktora Smitha.



Slika 6.

revolting scenes) elizabetinskoga kazališta.²⁰ Prisetimo li se orgije komadanja koju je mladi Shakespeare servirao svojem gledateljstvu u *Titu Androniku*,²¹ Hallerova je primjedba na mjestu. Činjenica je međutim isto tako da Shakespeareovo doba nije stvorilo gotovo nijednu dramu o mučeništvu.²² Prema tomu, Foxe je temeljito utirao put engleskoj pozornici, ali joj – za razliku od kroničara Halla i Holinsheda²³ ili Plutarha²⁴ s njegovim *Usporednim životopisima* – nije pružio nikakvu građu. Teško je doduše vidjeti zašto je tako. Foxeove herojske smrti posve su lišene tragike. Njihova je strahota na kraju uvijek ukinuta umirujućom sviješću o izbjavljenju. Aristotelova *peripeteia* – u navedenom primjeru obrat od poživanja do prevladavanja životinje – događa se uvijek radi apsolutnog dobra. Propast tijela vodi do oslobađanja duše.

Da je u drami ondašnjega vremena posve drukčije, pokazuje Shakespeareov *Hamlet*. Pokušaj od prije nekoliko godina da se komad protumači kao *pièce à clef* na temelju Foxeove martirologije²⁵ drži se danas posve promašenim. Danski je kraljević zapravo studirao na protestantskome – i u ono doba najvećem njemačkom – sveučilištu, Wittenbergu, ali Duh s kojim se susreće digao se iz katoličkoga čistilišta.²⁶ Već sama ta neobična konfesionalna neodlučnost – ma što netko inače mislio da iz nje može izvući – potvrđuje *condition humaine*, ljudsko stanje, smješteno u ovozemaljski život, a ne znači usmjerenost i pripremu za onozemaljski. Ta se razlika upravo i očituje u odnosu čovjeka i životinje, koji se u *Hamletu* podrobno obrađuje, pokazujući nesumnjive paralele s Foxeom. Kao i kod Foxea, i u *Hamletu* je životinja u savezu sa svijetom i mesom. U onome što bih nazvao antropološkim diskursom komada, mogu se, kao i kod Foxea, zamjenjivati *bestia*, *mundus* i *caro*. Hamletovo gađenje prema svijetu, koje kao što je poznato prethodi objavama Duha, iznad svega je gađenje prema tjelesnosti, prema mesu kao središtu i sredstvu jedne skroz-naskroz bestijalno difamirane seksualnosti. Prvi Hamletov monolog načinje tu temu:

O that this too too solid flesh would melt,

Thaw and dissolve itself into a dew.

(I, ii, 129)²⁷

Varijanta teksta *sullied* (okaljano) umjesto *solid* (čvrsto), koju neki izdavači radije koriste, naglašava još snažnije, ali nedostatan obrazloženo, to gađenje prema mesu, izaz-

vano prebrzom ponovnom majčinom udajom. Slika svijeta koja slijedi nekoliko redaka poslije kao *unweeded garden / That grows to seed (O to je vrt neoplijevljen; u sjeme ide;)* priziva neobuzdanu, odbojnu plodnost. Riječima: *Things rank and gross in nature / Possess it merely (Obrastao sav u korov / I divlji drač)*, posebice izrazima *obrastao i sav*, metafora iz carstva biljaka širi se u carstvo životinja, nastaje slika sveopće seksualne iskorenosti. Klaudivije, novi majčin muž, pojavljuje se u liku razbludnog satira, koji je pola čovjek pola jarac. *Zvijer*, glasi prijekor upućen materi:

A beast that wants discourse of reason

Would have mourned longer.

(I, ii, 150-151)²⁸

Za razliku od Foxea nema kod Shakespearea prevladavanja svijeta pa time i životinje, nema spasonosnog obrata. Nema spasenja, oslobađanja od onoga što *tijelo baštini* (u čuvenome monologu “To be, or not to be”²⁹). Taj se baštinski dio naprotiv uvijek iznova ustrajno vraća u radnju. Ako Hamlet može zamisliti neki zaplet, taj će uslijediti u obrnutom smjeru – odozgor nadolje, kao u njegovoj čuvenoj pohvali čovjeku, čija humanistička pretjeranost služi tek povećanju pada u završnoj poanti:

*What a piece of work is a man, how noble in reason,
How infinite in faculty, in form and moving how
express and admirable, in action how like an angel, in
apprehension how like a god – the beauty of the
world, the paragon of animals! And yet, to me,
what is the quintessence of dust?*

(II, ii, 301-306)³⁰

Tjelesnost, a to za Hamleta uvijek znači: čovjekova životinjska narav, neuništiv je nedostatak, egzistencijalni izazov humanosti koja teži višemu. Ono što se kod Foxea razrješuje sekvencijalno teleološki, u *Hamletu* se pojavljuje simultano i time pretvara u ispit izdržljivosti. Duh i tijelo, humani ideal i životinjska narav čine krajnje nestalnu spregu. Nema odgovora na pitanje hoće li se ispuniti usrdna Horacijeva želja da umirućeg kraljevića isprate *jata andela (flights of angels)*. Sa sigurnošću može se pretkazati samo tijek jednoga drugog puta, to jest onoga koji je Hamlet sam prije toga pokazao Poloniju: Poloniju koji je zamjenom s kraljevskim štakorom Klaudivijem (*How now,*



Slika 7.

a rat? III, iv, 24) zabunom smrtno stradao i sada je na večeri:

CLAUDIUS: Now, Hamlet, where 's Polonius?

HAMLET: At supper.

CLAUDIUS: At supper? Where?

HAMLET: Not where he eats, but where he is eaten. A Certain convocation of politic worms are e'en At him. Your worm is your only emperor for diet.

*We fat all creatures else to fat us and we fat
Ourselves for maggots. Your fat king and your
Lean beggar is but variable service – two dishes,
But to one table. That 's the end.*

(IV, iii, 17-25)³¹

III

Digresija o Foxeu trebala bi nam poslužiti za drugo približavanje Shakespeareu i njegovu gledanju na odnos čovjeka i životinje. Kao što je već rečeno: slike su slične. Otvori li tko god Foxeovu knjigu, vidjet će – na više od 50 ilustracija – teatar. Zapitat će se nisu li gledatelji u elizabetinskom teatru istodobno vidjeli i Foxeove martirije. S obzirom na snažnu kulturalnu prisutnost njegovih *Djela i govora*, nekako se nameće slutnja takve zamjene, pogotovu zato što je pospješuje srodnost njihovih poprišta. Amfiteatralne temelje prizorišta za martirije (kao, naravno posve općenito, i za javna smaknuća) preuzimaju i variraju kružne ili poligonalne kazališne zgrade, koje od 1576.

Srodnost između igrokaza i draženja medvjeda [*bear-baiting*; to bait = dražiti, mučiti] svoj najočitiiji izražaj nalazi u *Hope Theatreu*, projektiranome 1613. kao zgrada višestruke namjene, koja je ponekdjeljkom, srijedom, petkom i subotom služila kao ljudska pozornica. Ta je srodnost ovjekovječena čuvenom omaškom na bakrorezu Londona što ga je načinio Wenzel Hollar 1647. godine. Tu su zamijenjeni natpisi, pa *Globe Theatre* nosi natpis *Beere bayting*, a životinjska arena natpis *The Globe*.

godine niču po londonskim predgrađima, a na njihovim se predstavama, oko otvorene scene bez kulisa, okuplja isto tako više tisuća gledalaca.³² U središtu *drvenog slova O*, kako Shakespeare naziva svoj teatar u prologu *Henrika V.*, nema doduše stupa za mučenje, ali se on u svako doba može virtualno unijeti u igru:

They have tied me to a stake, I cannot fly.

(V, vii, 1)

uzvikuje Macbeth, kraljev ubojica okružen neprijateljima, u završnom prizoru komada. Međutim, njegove sljedeće riječi ne smještaju ga u Foxeovo martirijsko kazalište, nego u arenu za draženje medvjeda.

They have tied me to a stake, I cannot fly,

But bear-like I must fight the course.

(V, vii, 1-2)³³

Tu se otvara jedna daljnja srodnost, ona između igrokaza i draženja medvjeda [*bear-baiting*; to bait = dražiti, muči-

ti). Svoj najočitiiji izražaj ona nalazi u *Hope Theatru*, projektiranome 1613. kao zgrada višestruke namjene, koja je ponedjeljkom, srijedom, petkom i subotom služila kao ljudska pozornica:

*And for the Baiting of the Beares on Tuesdayes and Thursdayes, the Stage being made to take vp and downe When they please.*³⁴

Ta je srodnost ovjekovječena čuvenom omaškom na bakrorezu Londona što ga je načinio Wenzel Hollar 1647. godine. Tu su zamijenjeni natpisi pa *Globe Theatre* nosi natpis *Beere bayting*, a životinjska arena natpis *The Globe*.³⁵ (sl. 7)

Tu se očituju mogućnosti, smije se čak reći nužnosti uzajamnog odnosa kazališta, književno posredovanog igroka za o mučeništvu i mučenja medvjeda. Poimanje jednoga odvija se u perceptivnom okviru koji uvijek uključuje i ona dva druga. Sva tri koegzistiraju u istome vidokrugju znanja i iskustva, zauzimaju isti predodžbeni prostor, dijele isto gledateljstvo. Iz toga se rađaju uzajamna djelovanja i preklapanja, kakvih nema u vremenima u kojima takvo neposredno susjedstvo između teatra i krvavih javnih obreda ne postoji. Jedno od najfrapantnijih svjedočanstava takvih koluzija zahvaljujemo dramatičaru Thomasu Dekkeru. Evo njegovih dojmova nakon posjeta jednoj poslijepodnevnoj predstavi u *Medvjedem vrtu* (*Bear Garden*):

No sooner was I entered /the Bear Garden/ but the very noise of the place put me in mind of Hel: the beare (dragd to the stake) shewed like a black rugged soule, that was Damned and newly committed to the infernal Charle, the Dogges like so many Diuels, inflicting torments vpon it. But when I called to mind, that at their tugging together was but to make sport to the beholders, I held a better and not so damnable an opinion of their beastly doings: for the Beares, or the Bulls fighting with the dogs, was a liuely represe/n/tation (me thought) of poore men going to law with the rich and mightie.

At length a blinde Beare was tyed to the stake, and in stead of baiting him with dogges, a company of creatures that had the shapes of men, & faces of Christi-ans (being either Colliers, Carters, or watermen) tooke the office of Beadles vpon them, and whipt monsieur Hunkes, till the blood ran downe his old shoulders: It was

*some sport to see Innocence triumph ouer Tyranny, by beholding those vnecessary tormentors go away w/ith/ scrachd hands, or torne legs from a poore Beast, armd onely by nature to defend himself against Violence: yet me thought this whipping of the blinde Beare, moued as much pittie in my breast towards him, as y/e/ leading of poore starued wretches to the whipping posts in London (when they had more neede to be releued with foode) ought to moue the hearts of Citizens, though it be fashion now to laugh at the punishment.*³⁶

Prvi dojam – životinjska arena: pakao, medvjed: prokleta duša, psi koji napadaju: davoija horda – potječe iz istoga predodžbenog inventara iz kojega crpi i Foxe. Dojam je vrlo snažan. Tekst registrira vrlo precizno kako se gledatelj najprije mora oporaviti od prvoga šoka kako bi bio sposoban za misaonu distancu; kako bi to što se odigrava pred njegovim očima mogao prihvatiti kao “živu reprezentaciju”, društvenokritičku pravosudnu dramu, koja prikazuje nejednaku borbu sirotinje s bogatima i moćnima. Tu, na drugome koraku recepcije, životinja prikazuje čovjeka, gotovo kao u basni. Ali već sljedeći prizor predstave, bičevanje sljepoga medvjeda, ruši konvencionalni red toga kaznenog međuodnosa. Čim se pojavi ona “skupina kreatura” (*company of creatures*), kojoj tekst uskraćuje jasnu pripadnost kategoriji čovjek, zlostavljanoj se životinji humani atributi više ne priznaju samo metaforički. Mučitelji kao puka *ljudska obličja kršćanskih lica* ostaju u dvojbenoj anonimnosti i kategorijskoj neodređenosti; oni se percipiraju kolektivno, kao vrsta, tj. tobože prirodnoznanstveno. Usuprot tomu, medvjed ima ljudsko ime, točnije: nadimak, *Monsieur Golemi*, koji ga identificira kao pojedinca. Krv što mu curi niz *stara ramena* pretvara ga u patnički lik na razini kralja Leara ili grofa Gloucester. A prijenos značenja je uzajaman: Gloucester se u prizoru u kojemu ga osljepljuju simptomatično osjeća poput medvjeda kojega muče u zvjerinjaku. Kada se Goneril, Regan i njezin muž Cornwall bacaju na njega, on uzvikuje: *Privezan sam za stup i moram ustrajati do kraja* (III, vii, 53). Ljudski i životinjski teatar zrcale se jedan u drugome, interferencija obaju vrsta prikazivanja uvjetuje interferenciju vrsta izloženih prikazivanju.

Povrh toga kod Gloucester, koji u svojoj tjeskobi izgovara

gotovo iste riječi kao i progonjeni Macbeth, mnogo je djelotvornija i interferencija između hajke na životinje i martirija, koja je u *Macbethu* pomalo prikrivena. Ovdje nailazimo na semantiku okomitoga simboličkog prostornog rasporeda, u kojemu je Shakespeareova ljudska pozornica zakrlijena pozornicom za mučenike, otvorenom prema nebu, i suterenom arene za mučenje životinja. Time je kazališna zgrada, čiji je gornji dio bio najčešće promatran kao *nebo* i ispod čijeg su poda, kroz poklopni otvor, mogli izlaziti demoni i duhovi, ako ne i, kao u Marlowea, sam Lucifer, dobila konture moralne topografije, a zvijer je smještena onamo kamo i spada u Foxeovu kršćanskom svjetskom poretku; tamo kamo je smješta i (kršćanski) humanizam: primjerice Giordano Bruno, koji likujuću zvijer (*La bestia trionfante*) definira kao “poroke koji u nama prevladavaju i ono božansko u nama bacaju pod noge”³⁷ ili pak Pico della Mirandola u svom govoru o ljudskome dostojanstvu, gdje nebeski otac novom Adamu renesanse pruža izbor da se ili “izopači u životinjskome podzemlju ili “uzdigne u viši svijet duha”.³⁸ Za Macduffa uopće nema dvojbe što je odabrao Macbeth:

Okreni se, ti kûčku pakleni, okreni!

(V,viii, 3)

riječi su kojima on Macbetha izaziva na posljednju borbu.

IV

On, Macduff, postaje tako krunskim svjedokom svih onih kršćansko-humanističkih načina čitanja koji komad vode po shemi ometanja i ponovne uspostave kozmičkoga reda kakvom se služe moraliteti. Sukladno tomu Macbeth svojim savezom sa Zlom prekorućuje granicu koja čovjeka odvaja od životinje. Čudovišnost njegova zločina sukladna je apsolutnosti te granice. Kao pas pakleni, on postaje kreaturom teološke zoologije koja se hrani vizijama životinja iz *Otkrivenja Ivanova* (gl. 12, 13,17,19) i *Knjige o Danielu* (gl. 7 i 8), na koje se poziva i Foxe kada svijet proglašava majkom svih okrutnih zvijeri. Relevantnost toga horizonta odnosâ jedva da će itko htjeti poreći; pa ipak on ne vrijedi kao generalni ključ za Shakespeareov komad, budući da zastire njegovu specifičnu novovjeku dimenziju.

No u relevantnim kulturnopovijesnim prikazima vrijedi kao gotova činjenica da se razdvajanje čovjeka i životinje,

Povrh toga kod Gloucester, koji u svojoj tjeskobi izgovara gotovo iste riječi kao i progonjeni Macbeth, mnogo je djelotvornija i interferencija između hajke na životinje i martirija, koja je u *Macbethu* pomalo prikrivena. Ovdje nailazimo na semantiku okomitoga simboličkog prostornog rasporeda, u kojemu je Shakespeareova ljudska pozornica zakrlijena pozornicom za mučenike, otvorenom prema nebu, i suterenom arene za mučenje životinjâ.

koje je kršćanska teologija od samoga početka provodila krajnje odlučno, u humanizmu još više zaoštrilo. Propusnost granice između vrsta, kakva se vidi u teriomorfnim božanstvima i preobrazbenim mitovima klasične i germanske starine, već je kategorički odbacio Augustin u *Državi Božjoj*.³⁹ Renesansa nije revidirala tu načelnu odluku, nije dakle u tom smislu zahvatila u arsenal svojih grčko-rimskih uzora – barem ne, prema proširenu poimanju, što se tiče ustroja humanističke slike čovjeka. Antropocentrički svjetonazor humanista potisnuo je štoviše svijest o zajedničkoj kreaturnosti čovjeka i životinje, koja se povremeno pojavljivala u srednjovjekovnom mišljenju, u korist još jačeg naglašavanja jedinstvenosti čovjeka. U svojoj poznatoj studiji *Čovjek i svijet prirode* govori Keith Thomas o antropocentričkoj aroganciji humanista.⁴⁰ A u nedavno objavljenom pregledu *Čovjek i životinja u povijesti Europe* jasno se kaže: “Ono istinsko ljudsko doživljavalo se prevladavanjem animalnoga s pomoću duhovnoga.”⁴¹ Pojašnjenja radi navodi se uz to jedna već dobrobrano vremesna izjava ahenskoga povjesničara Alberta Mirgelera:

*Odvajanje čovjeka od životinje počiva, dakle, najzad na toj transcendenciji životinjske osnove koja vrijedi i za čovjeka. Kasniji zapadnoeuropski humanizam naslanja se izričito na taj viši stupanj, ako se humanističke studije staroga Rima – studia humanitatis – u to vrijeme pojavljuju kao komparativ: studia humaniora. U tom naputku o mogućnosti nečeg “višeg” na području ljudske egzistencije leži jamačno korijen stvarne opravdanosti humanizma poslije renesanse.*⁴²

S tim odlučnim razgraničenjem čovjeka naspram životinje označena je samo vidljiva strana humanističke antropologije. Na njezinu drugu stranu nailazimo već u *Hamletu*. Riječ je o strahu od degeneracije, fiksiranom na životinju,

koji raste u onoj mjeri u kojoj se humano uzdiže nad animalnim. U kazalištu Shakespearea i njegovih suvremenika ta je protuslovna dinamika našla svoje ogledno prizorište. Pritom se ono više u citiranoj tvrdnji, dakle pozitivna čovjekova distinkcija, pokazuje kao nestalna, zamalo poput tlapnje nestvarna esencija, čije se uvježbavanje u dramskom eksperimentu ako ništa drugo a ono barem približava obračunu.

V

Da se vratimo Macbethu:

1. VJEŠTICA *Kad opet nas ćemo se tri na brijegu tom
Uz kišu sastati, uz munje i uz grom?*
2. VJEŠTICA *Kad dođe kraj za metež i za svade,
Kad skupa s pobjedom se poraz nađe.*
3. VJEŠTICA *To bit će prije nego sunce zađe.*

(I, i, 1-5)

Već na početku komada, nastupom vještica – a ne tek poživinčenjem protagonistu u 5. čin – otvara se granica između čovjeka i životinje. Znatno više od pukog stvaranja ugođaja, jednolično pjevušenje triju *weird sisters* [vještica] cijelome komadu podaruje neku podlogu paradoksalne logike ukinitih suprotnosti. Ona se nazire u nerazlikovnosti izgubljene i dobivene bitke; u predzadnjem retku prizora ona postaje aksiomom: *Fair is foul, and foul is fair*⁴³ glasi prvi poučak vještičje logike oprečne svim pravilima mišljenja i čudorednog ponašanja. Pritom se, rekli bismo neprimjetno, mijenja poredak vrsta koji počiva na binarnoj opreci čovjeka i životinje.

1. VJEŠTICA: *A mjesto sastanka?*
2. VJEŠTICA: *Na brijegu kletom.*
3. VJEŠTICA: *Da tamo sretnemo se mi s Macbethom.*
1. VJEŠTICA: *Dolazim, Graymalkine!*
2. VJEŠTICA: *Paddock zove.*
3. VJEŠTICA: *Već idem!*

(I, I, 6-11)

Slijede tri imena, poredana jedno tik do drugoga u stihomitskome slijedu: Macbeth, Graymalkin, Paddock. Prvo pripada čovjeku, ostala dva životinjama koje su personifikacijom postale partneri u dijalogu: "I come, Graymalkin!" uzvikuje prva vještica. "Paddock calls", dodaje druga.

Graymalkin, siva mačka, i Paddock, kornjača, tipični su *familiars*, životinjski pratioci i pomoćnici vještica. Kao što se poslije, pri susretu s Macbethom i Banquom, tri *weird sisters* pojavljuju kao bića nejasna spolnog identiteta, pa tako anticipiraju ono *spol uzмите mi*, kada Lady Macbeth odbacuje svoju ženskost, one ovdje, u prvom prizoru, već pokreću Macbethovo poživinčenje. Za razlučno ili između njega s jedne i Graymalkina i Paddocka s druge strane, tu nema mjesta. Trojako nizanje nameće naprotiv nerazlikovno, pribrajajuće i. Vještrice predobivaju Macbetha kao *kućno biće (familiar)* i njegove prve riječi u komadu to potvrđuju: *So fair and foul a day I have not seen*.⁴⁴ On samo ponavlja ono što su prije njega izgovorile vještrice.

Preskakivanje granica između vrsta nastavlja se – ono se na stanovit način preko Macbetha prenosi s vještica na njegovu ženu – pri najavi dolaska kralja Duncana u dvorac:

The raven himself is hoarse, (kaže Lady Macbeth)

That croaks the fatal entrance of Duncan

Under my battlements.

(I, v, 36-38)⁴⁵

I sami novopridošlice, Duncan i Banquo, pokazuju naprotiv svoju prostodušnost time što vjeruju simboličkom jeziku životinjskog svijeta, koji čovjeku odano služi i ne ugrožava ga, u obliku male čiope, *temple-haunting martlet*:

BANQUO: *This guest of summer,*

The temple-haunting martlet, does approve

By his loved mansionry that the heavens breath

Smells woingly here. (...)

Where they most breed and haunt, I have observed

The air is delicate.

(I, vi, 2-10)⁴⁶

S druge pak strane Macbeth, u dijalogu s ubojicama kojima nareduje da uklone Banqua, daje naslutiti sve veću izdvojenost i otuđenost od svoje ljudske vrste. Prigovor Prvoga ubojice, *Moj kralju, mi smo ljudi*, on dočekuje s prezirom ne samo prema osobi nasuprot sebi nego i prema samoj vrijednosnoj kategoriji čovjek na koju se ubojica poziva:

MACBETH: *Ay, in the catalogue ye go for men,*

As hounds, and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,

Shoughs, water-rugs, and demi-wolves are clept

All by the name of dogs. The valued file

*Distinguishes the swift, the slow, the subtle,
The housekeeper, the hunter, every one
According to the gift which bounteous nature
Hath in him closed, whereby he does receive
Particular addition from the bill*

That writes them all alike. And so of men.

(III, i, 91-100)⁴⁷

Retorička silovitost te litanije što iznenada započinje i kumulativno se pojačava, u upadljivoj je kontrastu s naglim antiklimaksom završetka, *To vrijedi i za ljude*. Koliko god se točno razlikovalo među različitim pasjim pasminama i osobinama, toliko je neznatno osnovno razlikovanje između psa i čovjeka. Macbeth je spram svega ljudskoga dospio do ravnodušnosti koja već postaje rutinom.

VI

Središnja pak točka u razmatranjima o odnosu čovjeka i životinje jest prizor koji istodobno predstavlja i središnju točku cijeloga komada, time što u dijalogu između Macbetha i Lady Macbeth sazrijeva, za cijeli komad ključna, odluka o umorstvu kralja Duncana. Ta odluka potvrđuje rezultat prethodne debate o naravi čovjeka. Sama raspra zbijena je u nekoliko redaka. Počinje oholim priekorom Lady Macbeth da se Macbeth ponaša kukavički, poput mačke iz priče koja bi rado jela ribu, ali ne bi htjela smočiti šape. Macbeth uzvraća:

Prithee, peace.

I dare do all that may become a man;

Who dares do more is none.

(I, vii, 45-47)⁴⁸

Macbeth koji to kaže, još vjeruje u opstojnost i obvezujuću moralnost granica prostora, u kojem čovjek može djelovati i koji ga i određuje u njegovoj ljudskosti. Lady uzvraća promptno i oštro:

What beast wast then

That made you break this enterprise to me?

(I, vii, 47-8)⁴⁹

Tu prije svega vrijedi spomenuti da ono što kod Macbetha kao druga kategorija ljudskoga ostaje neodređeno *none*, Lady Macbeth odmah i očigledno s razlogom konkretizira

u *zvijer*. Njezino je pitanje, nema sumnje, postavljeno retorički, ali jasno nameće suprotni zaključak: da je Macbeth svojom željom za ubijanjem već postao *zvijer*; da se, dakle, već odvažio na onu transgresiju u ne-ljudsko, koje bjelodano poništava njegov *mali ljudski svijet* (njegov "nedjeljivo biće", kako se kaže na jednom drugom mjestu (I, iii, 139). Na to se Lady nadovezuje i u svojim idućim rečenicama. Ali to je potenciranje koje, sukladno vještičjoj logici komada, više ne služi poredbenom razlikovanju čovjeka i *zvijeri*, nego proširenju pojma muško-čovječje, što se potpuno stapa s bestijalnim.

When you durst do it, then you were a man.

And to be more than what you were, you would

Be so much more the man.

(I, vii, 49-51)⁵⁰

Na prošireno značenje tih redaka, koje zahvaća u područje životinjskoga, Lady Macbeth dovezuje, kao krajnji primjer primjene takve humanosti koja je prešla granice, zastrašnu sliku vlastite spremnosti na akciju:

I have given suck and know

How tender tis to love the babe that milks me:

I would, while it was smiling in my face

Have plucked my nipple from his boneless gums

And dashed the brains out, had I sworn

As you have done to this.

(I, vii, 54-59)⁵¹

Poslije toga više nema uzmarka ni dvojbi, ostaje tek puko pragmatično pitanje: Što ako promašimo?

MACBETH: *If we should fail?*

LADY MACBETH: *We fail?*

But screw your courage to the sticking-place,

And we 'not fail.

(I, vii, 58-61)⁵²

Bilo bi odveć jednostavno reducirati tu debatu i daljnji tijek tragedije koji iz nje proizlazi na moral one Macbethove: Tko smije više, nije čovjek. Ili pak reći: Nastojeći prekoračiti ljudsku mjeru, Macbeth je ne dostiže, već se srozava na razinu životinje. Ono njegovo smjelo i željeno proširenje pokazalo se kao suženje, kao nešto mnogo, mnogo manje i na kraju, u nihilističkoj bilanci jednoga zločinačkog života, čak i kao puko ništa:

*Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.*

(V, v, 23-27)⁵³

Antropologija Shakespeareovih drama, kao što sam pokušao pokazati, ne gleda nipošto na čovječju narav kao na nešto što je ograničeno onim duhovnim proširenjem značenja koje idealistički humanizam i duhovna povijest, puni poštovanja prema njemu, nastoje pretvoriti u svoj definiens, što se izdiže iznad životinje.

je pružio odveć dubok uvid u intimu svoga junaka, a da bismo mogli posve zaboraviti njegove "nehumane" crte, onu *unutarnju zvijer*. Značajno je to što komad ne kazuje ništa o sudbini vještica. Ako ih poslije Macbethove propasti još i ima – a ništa ne govori protiv toga – onda možemo biti sigurni da će one naći novu žrtvu. A Malcolm, novi vladar, otkriva u sebi, barem hipotetski, zametak bestijalnosti još groznije od one Macbethove:

MALCOLM: *It is myself I mean – in whom I know*

All the particulars of vice so grafted

That when they shall be opened, black Macbeth

Will seem as pure as snow, and the poor state

Esteem him as a lamb, being compared

With my confineless harms.

(IV, iii, 52-55)⁵⁴

Točno, ta se samooptuživanja odmah poriču. Ona su samo ispit za provjeru Macduffove lojalnosti, no ona ipak razotkrivaju mladog Malcolmma kao vrijedna učenika Machiavellijeva, koji kao što je poznato, savjetuje vladaru da, ako ustreba, *poprimi narav životinje*, lavlju ili lisičju, već prema trenutnoj situaciji. Uspješno će vladati onaj tko zna *dobro prikriti lisičju narav*.⁵⁵ Malcolm, koji se pred Macduffom podjednako uvjerljivo zna prikazati *kao ružan*

ili kao *lijep*, ima u tomu dobre izgledne nauspjeh.

Antropologija Shakespeareovih drama, kao što sam pokušao pokazati, ne gleda nipošto na čovječju narav kao na nešto što je ograničeno onim duhovnim proširenjem značenja koje idealistički humanizam i duhovna povijest, puni poštovanja prema njemu, nastoje pretvoriti u svoj *definiens*, što se izdiže iznad životinje. Lik poput Macbetha pokazuje naprotiv ljudsku narav koja u svome transgresivnom nagonu otkriva i aktivira potencijale jednoga posve drukčijeg proširenja koji životinju ne isključuju, nego joj se prepuštaju ili bi možda valjalo reći da ih ona određuje.⁵⁶ Nasuprot tomu, optimistična slika čovjeka u prosvijećenom humanizmu čini se jednodimenzionalnom. Ako Macbethu pristaje neki atribut, onda je to možda *deinos*⁵⁷ iz čuvene druge korske pjesme u Sofoklovoj *Antigoni*: u svom svome rasponu i sa svim svojim ambivalentnostima.

Andreas Höfele (1950.), profesor engleske književnosti na minhenskom sveučilištu. Na tom sveučilištu doktorirao 1975. Predavao na sveučilištima u Edinburghu, Würzburgu, New Mexico i Heidelbergu. Predsjednik Njemačkoga šekspirološkog društva, član i Bavorske i Hajdelberške akademije znanosti i umjetnosti. Sudjeluje u nekoliko interdisciplinarnih istraživačkih programa pod pokroviteljstvom Njemačke zaklade za istraživanja. Objavio knjige o Shakespeareovoj scenskoj dramaturgiji, parodiji na kraju XIX. stoljeća, anglo-kanadskom piscu Malcolm Lowryu i dr., brojne studije te pet romana.

Ovdje tiskan hrvatski prijevod slijedi i formalnu strukturu autorova teksta pa prenosi sve bilješke i citate koje je autor držao funkcionalnim navesti na izvornom jeziku. Smatrajući da Shakespeare u izvorniku ne može računati na osobito razumijevanje nespecializiranoga hrvatskog čitateljstva, od toga se načela odstupilo na nekoliko mjesta gdje ni autor nije smatrao potrebnim donijeti njemački prijevod.

Predavanje održano 26. X. 2002.

S njemačkoga prevela Štefanija Halambek.

Za tisak priredila Giga Gračan.

Objavljeno u biblioteci "Spisi Razreda za filozofiju i povi-

jest heidelberške Akademije znanosti", sv. 30 (2003).
Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2003.

Naslov izvornika:

Andreas Höfele, *Zoologie der Tragödie: Von Menschen und Tieren bei Shakespeare*. Vorgetragen am 26. Oktober 2002. Schriften der

Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 30 (2003). Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2003.

¹ John Foxe, *The Acts and Monuments of John Foxe*, izd. George Townsend, 8 svezaka, London, 1843. – 1849., sv. III, 1844., str. 493. Izdanje koje se ovdje navodi veoma je nepouzdan, ali zasad, barem u tiskanu obliku, još nema alternative. Usp. David Loades, "Introduction: John Foxe and the Editors" u: Isti aut., *John Foxe and the English Reformation*, Aldershot, 1997., str. 1-11, kao i David Loades, "Introduction: The New Edition of the Acts and Monuments: A Progress Report" u: Isti ur., *John Foxe: An Historical Perspective*, Aldershot, 1999., str. 1-14. Faksimil izdanja posljednje ruke iz godine 1583. postoji i na CD-ROM-u: David G. Newcombe, Michael Pidd (ur.), *Facsimile of John Foxe's Book of Martyrs, 1583 Actes and Monuments of Matters Most Speciall and Memorabell Version 1. 0*, Oxford University Press, 2001.

² Potpun naslov prvog izdanja iz 1583. godine glasi: *Actes and Monuments of these latter and perilous dayes touching matters of the Church, wherein are comprehended and described the great prosecutions & horrible troubles, that have bene wrought and practised by the Romanishe Prelates, speciallye in this Realme of England and Scotlande, from the yeare of our Lorde a thousande, unto the tyme nowe present*.

³ Još uvijek vrlo zanimljiv sveobuhvatni prikaz Foxeova djela u kontekstu njegova nastanka i recepcije nudi William Haller, *Foxe's Book of martyrs and the elect nation*, London, 1963. Najvažnije novije radove o Foxeu sadrže oba zbornika koje je izdao David Loades (v. bilj. 1).

⁴ Primjerice Foxe, nav. mj., sv. VIII, 1849., str. 672: *Thus hast thou, gentle reader, simply, but truly described unto thee the time, first of the sorrowful adversity of this our most soveraign queen that now is, also the miraculous protection of God, so graciously preserving her in so many straits and distresses [...]*. Također v. Haller, nav. mj., str. 86 i 109.

⁵ Za razvoj onoga što se, počev od Hookera, može odrediti kao izrazito anglikansko profiliranje neke pozicije, v. također Stephen Neill, *Anglicanism*, New York, 1991.; Patrick McGrath, *Papists and Puritans under Elizabeth I*, London, 1967.; G. W. Bernard, "The Church of England ca. 1529 – ca.1642" u: *History* 75 (1990.), str. 183-206; Leo F. Solt, *Church and State in Early Modern England* 1509-

1640, New York, Oxford, 1990.

⁶ Ustanak, *The Northern Rising*, započeo je u studenom 1569., a skršen je već početkom veljače 1570. Papa Pio V. je 25. veljače iste godine svojom bulom *Regnants in Excelsis* izopćio kraljicu, *that servant of all iniquity, Elisabeth, pretended Queen of England*.

⁷ Izdanje iz 1563. bilo je opremljeno s 55 drvoreza, a u kasnijim se nakladama taj broj znatno povećao. Na djelu je zanimljiva diskrepancija između zamjetnih kalvinističkih prigovora slikovnim prikazima u tekstu i stvarnome slikovnom bogatstvu u knjizi. O tome v. Catharine Randall Coates, *(Em)bodying the Word! Textual Resurrections in the Martyrological Narratives of Foxe, Crepin, de Bèze and d'Aubigné*, New York i dr., 1992., str. 40. O ilustracijama i Margaret Aston, Elizabeth Ingram, "The Iconography of the Acts and Monuments" u: Loades (1997.), str. 66-142; Ruth Samson Luborsky, "Illustrations: Their Pattern and Plan" u: Loades (1999.), str. 67-84.

⁸ U izdanju iz 1844. nalazi se napomena: "Probably Johannes Prizbram, a Bohemian, as Foxe afterwards suggests." *Acts and Monuments*, sv. III, str. 494.

⁹ U jednome od tih krvožednih kasnijih izdanja (1783.) pojavljuje se prvi put i pučki nadimak kraljice Marije, *Bloody Mary*.

¹⁰ *Zatim je zapaljena vatra, a Jan Hus je glasno zapjevao: "Isuse Kriste! Sine Živoga Boga! Smiluj mi se."* A kad je to isto zapjevao po treći put, vjetar je usmjerio plamen prema njegovu licu i on ga je zagušio. Unatoč tomu još se neko vrijeme micao, onoliko vremena koliko bi bilo potrebno da se gotovo tri puta izmoli Očenaš. Kad je sve drvo izgorjelo i vatra ga progutala, gornji je dio tijela ostao visjeti na lancu; to su bacili na tlo zajedno sa stupom i svim ostalim i, užgavši novu vatru, spalili, rasjekavši najprije glavu na komadićke eda bi se što prije pretvorila u pepeo. Srce, koje su našli među iznutricama, dobro su izudarali palicom i toljagama, potom nabili na oštar kolac i pržili na posebno zapaljenoj vatri sve dok i njega nije progutala. Onda su s mnogo mara skupili pepeo i bacili u rijeku Rajnu, eda na Zemlji ne bi ostao ni najmanji ostatak pepela tog čovjeka, čiji se spomen, unatoč tomu, ne može izbrisati iz pamćenja pobožnih: ni ognjem, ni vodom, ni bilo kakvim mučenjem. [Red. Dora Maček] Foxe, nav. mj., sv. III, 493 f.

¹¹ Prije spomenuti Prizbram, usp. bilj. 9.

¹² Isto. Vrlo dobro znam da sam osudno zabilježio sve što se tiče djela ovog najsvetijeg mučenika Jana Husa, s kojim se djelima Heraklova ne mogu usporediti. Jer drevni je Heraklo ubio nekoliko čudovišta: a ovaj naš Heraklo s najnepokolebljivijom je i najodlučnijom hrabrošću pokorio čak i sam svijet, majku svih čudovišta i okrutnih zvijeri.

¹³ Joyce E. Salisbury, *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*, London, 1994., str. 72.

¹⁴ V. Salisbury, nav. mj., str. 70.

¹⁵ "They will cast the murderers and those who have made common cause with murderers into the fire, in a place full of venomous beasts, and they will be tormented without rest,

feeling their pains; and their worms will be so many in number as to form a dark cloud." [Bacit će ubojice i one koji su se s njima udružili u oganj, u mjesta puna otrovnih zvijeri, i mučit će ih bez odmora od boli, a crvi će biti toliko brojni te će tvoriti tamni oblak. / *St. Peters Apocalypse* u: Eileen Gardiner (izd.), *Visions of Heaven and Hell before Dante*, New York, 1989., str. 6.

¹⁶ Usp. Coats, nav. mj., str. 1-21; Brad S. Gregory, *Salvation at Stake: Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge, 1999.

¹⁷ Caro i *mundus* dobili su, kao što pokazuje očuvana scenska skica (sl. 5), u moralitetu *The Castle of Perseverance* (*Zamak ustrajnosti*, oko 1425.) vlastite lokalitete (*loca* [sic!], *sedes* ili *mansiones*).

¹⁸ Sličnost prizorišta očita je usporede li se ova ilustracija i pozornica pod vedrim nebom za *Zamak ustrajnosti* koju je rekonstruirao Richard Southern (sl. 6). Usp. Richard Southern, *The Medieval Theatre in the Round: A Study of the staging of the Castle of perseverance and related matters*, London, 1957.

¹⁹ To sam pokušao podrobno pokazati na drugome mjestu: A. H., "Stages of Martyrdom" u: Tobias Döring, Susanne Rupp (ur.), *Performances of the Sacred*, Aldershot, 2005.

²⁰ Nav. mj., str. 44.

²¹ Usp. A. Höfele, "Bühne und Schafott", *Shakespeare Jahrbuch*, 135, 1999., str. 46-65.

²² Od Edmunda Campiona (1540. – 1581.), engleskog mučenika, očuvao se iz njegova praškog vremena latinski martirij *Ambrosia*. (J. Simonds [ur.], *Ambrosia, A Neo-Latin Drama by Edmund Campion* S. J., Assen, 1970.); koliko je meni poznato, napisan je za komercijalno londonsko kazalište jedan jedini martirij, naime, *The Virgin Martyr* (1620.) Thomasa Dekkera i Philipa Massingera.

²³ Edvard Hall, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*, London, 1548.; Raphael Holinshed, *The Third Volume of Chronicles*, London, 1587.

²⁴ Usp. Plutarh, *Shakespeares Plutarch: The lives of Julius Caesar, Brutus, Marcus Antonius and Coriolanus in the translation of Sir Thomas North*, T. J. B. Spencer (ur.), Harmondsworth, 1964.

²⁵ Krajnje problematičnu tezu, o kojoj su čak izvještavali i mediji, njezina je autorica Mary Ann McGrail doduše iznijela u okviru Šestoga svjetskog kongresa o Shakespeareu, Los Angeles, 1996. ("The Source of *Hamlet*"), ali je, koliko je meni poznato, nikad nije objavila.

²⁶ O tome je nedavno pisao Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, 2001.

²⁷ O, da prekruta ova put okopnjete hoće,
Rastopiti se i rasplinuti u rosu!
[Prev. Josip Torbarina. Zagreb, 1979. Svi citati iz *Hamleta* preneseni su iz njegova prijevoda.]

²⁸ *Zvijer što dara nema razuma
Tuđovala bi dulje.*

²⁹ U čuvenome monologu "Biti, ili ne biti", III, i, 64.

³⁰ *Kakvo je remek-djelo čovjek! Kako plemenit umom! Tako neizmjeran u sposobnosti! U liku tako skladan i u kretnji divan!*

Kako je sličan anđelu u djelovanju! U shvaćanju na Boga nalik!

Ljepota svijeta! Životinjama uzor! A ipak, što je meni ta kvintesenca praha?

³¹ KLAUDIJE: No, Hamlete, gdje je Polonije?

HAMLET: Na večeri.

KLAUDIJE: Na večeri! Gdje?

HAMLET: Ne gdje on jede, nego gdje jedu njega. Upravo je sada pri njemu neki sastanak političkih crva. Crv vam je pravi car u pogledu hrane. Mi tovim sva druga stvorenja da tovim sebe, a sebe tovim za gliste. Debeo kraj i mršav prosjak samo su dva različita jela – dva donosa za jedan stol; i to je kraj...

³² *The Theatre* iz godine 1576. nije doduše prva, ali zacijelo prva značajna i znatnim građevinskim troškovima podignuta kazališna zgrada. Prije nje, 1567. godine, podignut je *The Red Lion*, "prvo zdanje za koje se danas zna da je od rimskih vremena sagrađeno kao redovito profesionalno kazalište na britanskom otočju." G. Wickham, H. Berry, W. Ingram (izd.), *English Professional Theatre, 1530-1660*, Cambridge, 2000., str. 290.

³³ *O stup su me privezali; ne mogu bježati,
Već se borit moram ko medvjed što ga draže.*
[Prev. Josip Torbarina. Zagreb, 1969. Svi citati iz *Macbetha* preneseni su iz njegova prijevoda.]

³⁴ John Stow, *The Annales of England* u: Christoph Daigl, "All the world is but a bear-baiting": *Das englische Hetztheater im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin, 1997., str. 76.

³⁵ Razlog zamjeni leži zacijelo u vremenskom i prostornom razmaku između izrade skica oko 1630. u Londonu i nastanka bakroreza na Kontinentu, desetljeće poslije. U trenutku objavljivanja bakropisa Globe je već bio srušen (prema onodobnom izvoru, 15. travnja 1644.).

³⁶ *Čim sam ušao u Medvjedi vrt, sama me tamošnja buka podsjetila na pakao: medvjed (kojeg su dovukli do stupa) izgledao je kao crna razderana duša, koja je prokleta i odskorja predana paklenom divljaku, psi ga ujedaju kao dovolja horda i muke mu zadaju. Ali kad sam se prisjetio da je svem tom njihovu navlačenju svrhom tek zabava gledateljstva, stekao sam bolje mišljenje i nisam ih toliko osuđivao zbog zvjerskog njihova posla: jer medvjedi ili bikovi koji su se borili sa psima, bijahu živ prikaz (činilo mi se) siromaha što se utječu sudu protiv bogatih i moćnih.*
Na kraju su jednog slijepog medvjeda svezali o stup i umjesto da ga draže psima, skupina kreatura u ljudskom obličju i kršćanskih lica (jer bijahu ili ugljenari ili kočijaši ili vodonošci) uzela je na sebe dužnost redara i bičevala Monsieur Golemog sve dok mu krv nije potekla niz stara leđa: bilo je

*zabavno gledati kako nevinost pobjeđuje tiraniju kad su nikakvom potrebom potaknuti mučiteljji odlazili ruku i nogu što ih je izgrebla uboga životinja koju je samo priroda naučala da bi se branila od nasilja; pa ipak mi se činilo da mi je ovo bičevanje slijepog medvjeda pokrenulo u grudima jednaku sućut kakvu bi dovođenje izgladnjele i bijedne sirotinje na bičevanje uz londonske stupove (a potrebnije bi bilo pomoći im hranom) trebalo izazvati u srcima građana, makar danas bilo moderno smijati se kažnjavanju. Thomas Dekker, "Worke for Armourous", *The Non-Dramatic Works*, vol. 4, str. 97-99. [Usp. A. Höfele, "Medvjed Sackerson". Prev. Dinko Telečan. Tvrdá, 1-2/2004.]*

³⁷ Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, 1584. Citirano prema njem. prijevodu: *Die Vertreibung der triumphierenden Bestie* u: G. B.: *Gesammelte Werke*, sv. 2, Leipzig, 1904., str. 26.

³⁸ Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, 1486. Citirano prema njem. prijevodu Herberta Wernera Rüssela: *Über die Würde des Menschen*, Zürich, 1988., str. 11.

³⁹ Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei*, xviii, 18, 783. "Ne mislim da demoni mogu čovječje tijelo ili dušu preoblikovati u životinjske dijelove ili životinjske značajke."

⁴⁰ Keith Thomas, *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800*, London, 1983., str. 166.

⁴¹ Heinz Meyer, "VI Frühe Neuzeit" u: Peter Dinzelsbacher (izd.), *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*, Stuttgart, 2000., str. 381.

⁴² Albert Mirgeler, *Geschichte und Gegenwart*, Freiburg i. Br., 1965., str. 35.

⁴³ *Ružno je lijepo, a lijepo je ružno.*

⁴⁴ *Toliko ružan dan i lijep još ne vidjeh.*

⁴⁵ *Sam gavran promuknu*

*Što grakće kobni ulaz Duncanov
Pod moja kruništa.*

⁴⁶ *Gost ljetni koji hramove obilazi,
Tu gnijezdo voli graditi, i tome nam
Potvrđuje da ovdje zavodnički miri
Dah neba; [...]*

*Gdje najviše se jate i legu, primijetih
Da zrak je blag.*

⁴⁷ *Da, u katalogu se vodite ko ljudi.*

*Kao što kućak, hrt, mješanac, spanijel, ker,
I vučjak, ovčar, jazavčar, svi imenom
Se pášá zovu, al se dobro razlikuju
U cjeniku, ko spor i hitar, oštrouman,
I lovački i čuvar, svaki prema svojstvu*

*Što narav mu ga udahnú darežljiva,
Po kojem prima naslov posebni u nizu
Koji ko jednake ih sve označuje;*

To vrijedi i za ljude.

⁴⁸ *Ženo, mir!*

Učinit smijem sve što čovjeka je vrijedno;

Tko smije više, nije čovjek.

⁴⁹ *Kakva bje tad zvijer
Što tebe nagna da mi povjeriš taj pothvat?*

⁵⁰ *Kad smjete to učiniti, tad si bio čovjek;
A da si više no si bio, bio bi*

To više čovjek.

⁵¹ *Ja sam dojilla i dobro znam*

*Kako se nježno voli dijete kada sisa;
Dok mi se smiješilo u lice, bila bih*

*Iz beskosnih mu dēsni bradavicu trglá
I mozak smrskala, da zakleh se ko ti*

Na ovo.

⁵² *MACBETH: Ako promašimo?*

LADY MACBETH: Mi da promašimo?

Nategni samo srčanosti luk do kraja,

I promašiti nećemo.

⁵³ *Život je samo sjen što luta, bijedni glumac*

*Što se na pozornici razmeće, prodrhti
Svoj sat i ne čuje se više; on je bajka
Koji idiot priča, puna buke i bijesa,*

A ne znači ništa.

⁵⁴ *Ja sebe mišlim. Na mene su tako, znam,
Pojedini svi poroci nakalemijeni*

*Da, kad se rastvore, i crni će Macbeth
Izgledat čist ko snijeg, a jedna država
U poređenju s mojim zlima beskrajnim*

Njega će smatrat jačanjem.

⁵⁵ Čitanje *Macbetha* u svjetlu Machiavellija nudi Barbara Riebling, "Virtues Sacrifice: A Machiavellian Reading of *Macbeth*", u: *Studies in English Literature, 1500-1900*, 31 (1991.), str. 273-286.

⁵⁶ U tom smislu, čovjeka na pragu novoga doba kojeg je sustigla i "uhvatila" životinja; v. Foucault: "U misli srednjega vijeka legije životinjske, koje je jednom zasvagda imenovao Adam, simbolički nose vrijednosti čovječanstva. Ali početkom renesanse odnosi se vraćaju u životinjsko carstvo; životinja je osloboda, izmiče svijetu legende i čudoredne ilustracije kako bi poprimila nešto fantastično, svojstveno njoj samoj. Nevjerojatnim obratom sada je životinja ta koja čovjeka promatra i, dokopavši ga se, razotkriva mu njegovu vlastitu istinu." Citirano prema njem. izdanju: Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft (Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison [Povijest ludila u doba prosvjetiteljstva – Ludilo i nerazum])*, Frankfurt,¹² 1986., str. 39.

⁵⁷ Tu autor smjera na 332. stih *Antigone*, odnosno na značenje toga pridjeva koje uključuje sve što izaziva jaku emocionalnu reakciju, od divljenja do užasa. Za tumačenje zahvaljujem Nevenu Jovanoviću. U hrvatskom prijevodu Kolomana Raca (red. Zdeslav Dukát, Zagreb, 1996.) to mjesto međutim glasi: *Mnogo je toga silno, al' ništa / Nije od čovjeka silnije.* G. G.