

ИГОР ЈАВОР

„ЦЕЛА ЈЕ ПРИЧА О БЛУДНИЦИ И РОГОЊИ”:
ТЕРСИТ И ДЕКОНСТРУКЦИЈА ХЕРОЈСКОГ
ИДЕАЛА У „ТРОИЛУ И КРЕСИДИ”
ВИЛИЈАМА ШЕКСПИРА

Уколико се целокупно Шекспирово драмско стваралаштво сагледа кроз проблематичну призму испитивања традиционалних вредности и идеала присутних у процесима изградње и развоја херојских атрибута драмских ликова, посебно отелотворених у специфичним механизмима ревалоризације кроз мање-више слободну дијалектику грдње, унижавања и подругивања која је у његовом делу тако чврсто везана за извесне ликове (ликове који увелико превазилазе само списак лудâ) да је временом за многе постала и најснажнији фактор у сопственом самоописивању, индикативна је чињеница да су драме у којима је Шекспир у највећој мери дозвољавао својим јунацима да прибегну овој дијалектици истовремено и драме које су смештене управо у различите просторно-временске и идеолошке контексте античке цивилизације, древне Грчке и Рима. У доследној реализацији ових процеса предњаче три трагедије, *Кориолан*, *Тимон Аџињанин* и *Троил и Кресида*, иако су снажни елементи проблематике присутни и у *Аниџонију* и *Клеопатри* и *Јулију Цезару*.¹

¹ На овај моменат указала је М. Т. М. Прендергаст која истиче да је Шекспиров „специфични допринос у театру грдње садржан управо у томе што истиче постепену разградњу традиционалних (могло би се рећи класичних) аристократских вредности смештајући своје драме у древне ратничке културе пре него у уобичајену урбану, савремену поставку градске комедије”, Maria Theresa Micaela Prendergast, „The Aesthetics of Railing: *Troilus and Cressida* and *Coriolanus*”, *Renaissance & Reformation*, Vol. 31, No. 3, 2008, 71.

Док се *Тимон* и *Кориолан* првенствено задржавају у оквирима урбаних превирања у већ развијеном грчком полису и новонасталој римској републици, *Троил* и *Кресиди* је Шекспирова драма чији предмет задира најдубље у прошлост античке цивилизације, у доба када је митолошки утврђена и богатом приповедачком традицијом поткрепљена институција хероја добила прилику да се актуелизује у свом најбољем светлу под зидинама Троје. Продужетак ове традиције, наравно, код Шекспира је заоденут у рухо једног у значајној мери другачијег система вредности који је наступио са средњовековном институцијом витештва и куртоазне љубави, и који се у обради приче о изневереној наклоности из дванаестовековног *Романа о Троји* у *Троилу* и *Кресиди* незауостављиво прелива на цео тематски оквир Тројанског рата, што је представљало уобичајену праксу интерпретације античког мита, а чије се последице осећају и у савременим читањима у којима се архајском хероју-ратнику често приступа са тачке гледишта која му по консензусу приписује карактеристике углађеног средњовековног витеза. У сваком случају, постављени контекст обезбеђује највише могућности за улазак у дијалог са херојском традицијом и идеалима древне грчке аристократске заједнице, упркос свеprisутној перспективи витешког и дворског коректива, а вероватно једно од најпроблематичнијих полазишта у тумачењу *Троила* и *Кресиде* састоји се управо у чињеници да је овај дијалог заснован на једној неизоставно негативној дијалектици снажних критичких и сатиричких тенденција. Иако готово сви ликови са Шекспировог *dramatis personae* несумњиво имају чиме да допринесу, у мањој или већој мери, овим тенденцијама у драми, како ћемо касније показати, њихов непрозвани гласноговорник и некрунисани центар несумњиво је своје отелотворење пронашао у лику Терсита. У овоме раду покушаћемо да укажемо на извесне модусе и функције Терситове сложене позиције, успостављене првенствено кроз његово представљање и амбивалентан однос према другим ликовима у драми, али и кроз често кључан положај у односу на позоришну публику. Ова анализа биће уоквирана испитивањем његових могућих извора и сличних формално-функционалних одјека у другим шекспировским карактерима с освртом на шири идеолошки утицај који је лик остварио у својој богатој рецепцији, а све са циљем да истакнемо природу, смер и интензитет његовог удела у једном општијем контексту књижевних кретања и пракси у којима је све снажнија деконструкција класичног херојског и аристократског комплекса вредности и идеала постајала предмет озбиљних ревалоризација. На тај начин покушаћемо да покажемо како су се ови процеси кретали упоредо са интензивном променом перспективе коју је касни ренесансни човек

суочен са суровим социјалним реалностима XVI столећа утиснуо у сопствено културно стваралаштво, а чије сложене консеквенце на целокупан однос према традицији нису промакле ни Шекспиру.

Који су тачно били Шекспирови извори из којих је црпео грађу када је стварао Терсита, питање је које има вероватно много сложенију позадину од питања порекла приче о Троилу и Кресиди, с једне, и Тројанском рату, с друге стране. Прва, развијајући своју сложену традицију још од поменутог *Романа о Троји* из XII столећа – преко многобројних латинских редакција током средњег века, укључујући и ону Гвида дела Колоне, *Historia destructionis Troiae*, из XIII столећа, која се надовезивала како на *Роман* тако и на ранија сведочења Дареса и Диктиса (*De Excidio Troiae* и *Ephemeridos belli Trojani*), Бокачове поеме *Il Filostrato* која се, опет, служила претходним изворима, нарочито Гвидом – постала је доступна енглеској публици са чувеним Чосеровим епом *Троил и Кресеида* (*Troilus and Criseyde*, око 1380) произашлим из Бокача, слободним преводом превода *Recuyell of the Historyes of Troye* Вилијама Какстона (William Saxton), прве књиге штампане на енглеском језику око 1474. године, коју је, у духу средњовековне свести о ауторству, „написао” Раул Лефевр, ослањајући се опет на претходну традицију; *Књигом о Троји* Џона Лидгејга (John Lydgate, *Troy Book*, 1513) и Хенрисоновим *Кресидиним шеснаестименијом* (*The Testament of Cressida*, 1532), између многих других. Друга се, опет, упоредо са многобројним доступним латинским преводима Хомерове *Илијаде* и Овидијевим *Меџаморфозама* крајем XVI столећа, за које докази да их је Шекспир користио још увек нису у потпуности испитани, брзо измешала са претходним сведочењима о несрећним љубавницима.² До краја XVI столећа прича о Парису и Јелени, Ахилеју и Хектору, Одисеју, Ајанту и Агамемнону засигурно није представљала ништа непознато међу редовним посетиоцима *Глоба*. Међутим, од Терсита у изворима, који су могли да буду Шекспирова легитимна полазишта за драму, није било готово никаквог помена, поготово у варијанти у којој би Терсит своју историју делио са Троилом и Кресидом.³

² Види: Anthony B. Dawson (yp.), *Troilus and Cressida*, Cambridge University Press, Cambridge 2012⁴, 253–257; David Bevington (yp.), *Troilus and Cressida*, The Arden Shakespeare, London 1998, 389.

³ Терсит се у само једном стиху успутно помиње и у још једној варијанти сведочења о паду Троје, независној од сведочења Дареса и Диктиса, која је могла да утиче на каснију традицију, Ролинсоновој *Excidium Troie*, али у сасвим другачијем контексту од онога који налазимо код Шекспира. Наиме, аутор латинског спева не помиње најпознатију епизоду из Хомера, већ мање познату епизоду из *Ејшоиде* у којој Ахилеј убија Терсита због тога што се наругао његовој изненадној заљубљености у мртво тело амазонске принцезе Пентесилеје,

Уколико се одбаце могућности директног преузимања из грчког изворника или из његовог латинског превода, које су мало извесне, Шекспир се са Терситом, у свом по свему судећи иницијалном наступу у историји европске књижевности, у другом певању Хомерове *Илијаде*, могао сусрести по први пут у енглеском преводу пева Џорџа Чепмена. Међутим, и на овом трагу се сусрешемо са извесним препрекама. Наиме, до времена када је Шекспир писао *Троила и Кресиду*, за шта се узима 1602. година, Чепмен је био превео само седам певања (I, II, VII–XI) и опис Ахилејевог штита из XVIII певања (1598). Иако, ових седам и по певања укључују епизоду са Терситом, многи елементи из драме нису могли да добију своје поткрепљење у Чепменовом преводу, што је додатно проблематизовало конзистентност извора. Међутим, међу изучаваоцима који узимају Чепменов превод за извор уврежен је став да је овај често слободан и науштрб савесног ослањања на оригинал очигледно додатно „морализован” превод у корист идеала и традиције против којих се Терсит побуњује остварио директан утицај на опис овог лика код Шекспира као „најпрљавијег Грка који је стигао под Троју”.⁴ С обзиром на потпуно различите контексте у којима се Терсит појављује код Хомера и Шекспира, главна аргументација за овакво мишљење састојала се у индикативној подударности изразито негативне карактеризације лика у опаскама грчких јунака у *Троилу и Кресиду* и придева којима одјекује Чепменов превод:

*Thersites only would speak all. A most disordered store
Of words he foolishly pored out, of which his mind held more
Than it could manage; anything with which he could procure
Laughter, he never could contain. He should have yet been sure
To touch no kings; t' oppose their states becomes not jesters' parts.
But he the filthiest fellow was of all that had deserts
In Troy's brave siege. He was squint-eyed, and lame of either foot;
So crook-backed that he had no breast; sharp-headed, where did shoot
(Here and there spersed) thin mossy hair. He most of all envied
Ulysses and Aeacides whom still his spleen would chide. (II, 212–221)⁵*

С друге стране, упркос језичким подударностима, непотврђена, и по свему судећи непотврдива, могућност да је Шекспир

коју је јунак управо био убио на бојном пољу. Међутим, ова варијанта и Терситово име нису успели да се одрже у каснијим обрадама, па вероватно нису били познати ни самом Шекспиру.

⁴ D. Bevington, op. cit, 378.

⁵ John Chapman, *The Works of John Chapman: Homer's Iliad and Odyssey*, Chatto & Windus, London 1903.

користио управо овај превод за извесне проучаваоце је истовремено значила да је његова деградација херојског идеала била директно усмерена против Чепменовог величања хероја: „Уколико Шекспир није користио Чепмена, имамо мање изговора него икад да верујемо да је свесно деградирао причу о Троји.”⁶ На овај начин, проучавању Шекспирових извора за *Троила и Кресиду* елегантно је придружена идеолошки усмерена проблематизација његових намера да помоћу Терсита критикује традиционални модел, која се сада кретала у смеру могућности постојања критичке интервенције остварене евентуално на *йојединачном* случају против Чепмена, али не и *en général*, за шта се прилика да се истакне његово изворно непознавање хомерског света (и текста) и утемељеност у једном њему ближем корпусу текстова појавила као савршен аргумент: „Увек смо подложни томе да стварамо предубеђења због тога што нужно приступамо драми са умовима препуним Хомера; али Шекспир јој је прилазио са умом углавном препуним Какстона.”⁸ Ова проблематика је коначно у духу позитивистичких интерпретација *par excellence* с почетка прошлог столећа незауостављиво прерасла у проблематику која се развијала око питања да ли је Терсит истовремено представљао и Шекспиров став према традицији, могућност која у духу наведених развојних линија очигледно није имала много шансе: „Одбацујемо идеју да Шекспир говори кроз Терсита; он пре очекује од нас да одбацимо Терситове идеје, не због тога што су одбојне, већ зато што постоји директна веза између њих и одбојности човека који их заступа.”⁹ На оваквим и сличним аргу-

⁶ John S. P. Tatlock, „The Siege of Troy in Elizabethan Literature, Especially in Shakespeare and Heywood”, *PMLA*, Vol. 30, No. 4, 1915, 739. С обзиром на то да између редова ове Татлокове тврдње читамо да Шекспир није могао да начини, у најмању руку *свесну*, деградацију херојске традиције, Терситова улога је у негативном кључу сведена на просту драмску функцију: „Терсит (...) је развијен али у сваком другом случају мало измењен у односу на *Илијад* II, 212–277. Његова подлост, кукавичлук и скаредност код Хомера су просто проширени, регулирани и оправдани код Шекспира његовим положајем као луде у драми”, 740.

⁷ Тако ни Татлок неће пропустити да нагласи како, упркос Терситовом снажном присуству у драми, општи став према традиционалним идеалима остаје непромењен: „Терсита је такође у потпуности могуће оправдати... Они који виде и чују племенитије грчке принчеве неће прихватити његов поглед на њих”; док ће Ролинс отићи још корак даље тврдећи да ниске страсти у Терситовом и Пандаровом наступу нису могле да задовоље ни „најниже” слојеве у публици: „Чак ни гледаоци са најнижим укусом, колико год да су били одушевљени Терситом и Пандаром, сигурно нису били задовољни када је драма изненада напустила главне ликове уместо да их води до њиховог логичног и традиционалног расплета”, John S. P. Tatlock, *op. cit.*, 763–764; Hyder E. Rollins, „The Troilus-Cressida Story from Chaucer to Shakespeare”, *PMLA*, Vol. 32, No. 3, 1917, 428.

⁸ J. S. P. Tatlock, *op. cit.*, 761.

⁹ William R. Bowden, „The Human Shakespeare and Troilus and Cressida”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 8, No. 2, Spring, 1957, 174.

ментима у Терситовој критици, суштински заснованим на класичном принципу *mens sana in corpore sano*, према коме је цела Терситова функција у драми била да „наказношћу своје имагинације оскрнави све што човечанство сматра узвишеним и светим”¹⁰, заснивао се највећи број тумачења која су се строго држала традиције чепменовске провенијенције, као да је Терсит био само један негативан пример у њеној иначе неприкосновеној самодовољности у Шекспировом делу. У сваком случају, са Чепменом или без њега, Шекспиров однос према традицији и изворима није успевао да превазиђе сопствену амбиваленцију, а Терситов лик у новонасталом контексту, уз свеprisутно гађење већине проучавалаца, на оба краја интерпретативног клатна парадоксално је тумачен као изузетак који потврђује правило.

Осим у виду сложене традиције превођења и прерађивања Хомера и њених могућих идеолошких предиспозиција, проблематика Терситових извора додатно је усложњена постојањем извесних драмских обрада у којима се овај лик појављује, а које су хронолошки много ближе Шекспиру од свих поменутих извора. С једне стране то је комад *Терсий* (1537), који се наизменично приписује Џону Хејвуду и Николасу Удалу, вероватно прерада ранијег латинског текста Рависијуса Текстора (Jean Tixier de Ravisi, 1480–1524) и чије порекло, извори и атрибуција до данас нису у потпуности расветљени, као ни његов однос са *Троилом* и *Кресидом*, и о коме је, упркос извесним подударностима протагонисте са Шекспировим Терситом, веома мало писано. С друге стране, веома је интересантан однос *Троила* и *Кресиде* према дводелном драмском комаду Томаса Хејвуда, *Гвоздено доба*, који је завршавао низ од пет ауторових драма заједно са *Златним*, *Сребрним* и *Бронзаним добом*. Наиме, иако је за *Гвоздено доба* утврђено да је први пут објављено 1632. године, Татлок је покренуо извесне аргументе који би могли да указују на чињеницу да је драма могла да настане у периоду између 1594. и 1596. дакле пре настанка *Троила* и *Кресиде*, што је отворило могућност да се позајмица кретала у супротном смеру од онога на који је указивала првобитна хронологија, или да је евентуално постојала изгубљена трећа драма у коју су оба аутора имала увид. У сваком случају, сличности између две драме, посебно у епизодама са Терситом, исувише су велике да би се вероватност међусобног утицаја могла сувише лако одбацити.¹¹ Заједно са подударном Терситовом улогом у *Гвозденом добу*, као „онога који

¹⁰ R. K. Root, *The Poetry of Chaucer*, Houghton Mifflin Co, Boston 1922, 104–105.

¹¹ D. Bevington, op. cit, 396–397; A. B. Dawson, op. cit, 259; J. S. P. Tatlock, op. cit, 745–750.

обезбеђује најнижи облик забаве” међу Грцима, тако је и шири контекст позиције два драмска комада у односу на херојску традицију, као и у случају Шекспировог односа са Чепменом, задржан у сфери која се непрестано кретала између негације и афирмације. Татлок закључује да иако у драми постоје и скаредност и узвишеност, они нису измешани, упркос томе што „Гвоздено доба ништа више него *Троил* не показује било какву свест о томе да класични хероји полажу право на резервисани и идеални третман који је одлика једне полуканонизоване традиције.”¹²

Међутим, сложени однос између Хејвуда и Шекспира се не исцрпљује са *Гвозденим добом*. Наиме, 1637. године, пет година након објављивања *Гвозденог доба*, Хејвуд је објавио и збирку текстова под насловом *Пријатни дијалози и драме (Pleasant Dialogues and Dramas)*, са избором превода из дела Лукијана, Еразма Ротердамског, Овидија, Текстора и других, међу којима се, између осталог, нашао и 30. дијалог из Лукијанових *Разговора мртвих*, у коме је Терситов лик смештен у један изразито сатиричан контекст у односу на класичну традицију. Уколико се свему још придода и снажно присуство Еразма у Хејвудовом раду, где се Терсит појављује како у дијалогу „Љубавник и дева” из *Colloquies* тако и у изреци „Thersitae facies” из *Adagia* (4.3.80), и, уопште, индикативно присуство приче о Терситу међу енглеском публиком у XVI столећу чији се одблесци могу препознати у изреци „Thersite faedior”, или Терситу као класичном негативном реторском примеру у првој енглеској реторици Леонарда Кокса, *The Art or Crafte of Rethoryke* (1524), на које указује Кимбро¹³, једна сасвим другачија традиција односа према идеализованој херојској заоставштини почиње да избија на површину полажући право на своје пуноправно присуство међу „великим” изворима приче о Тројанском рату. Као таква она додатно проблематизује питања могућих Шекспирових полазишта у стварању Терситовог лика због тога што се, за разлику од осталих развојних линија, не креће путем афирмације и даље надоградње те заоставштине већ управо путем њене интензивне ревалоризације и изазивања не толико траговима Чепмена, Лидгејта, Какстона и куртоазних идеализација средњег века, колико траговима Лукијана, Еразма, Текстора, Хејвуда и менипске сатире. На темељима једне овакве традиције Шекспирова инвенција добија свој пуни смисао и значење, а Терситов лик увелико превазилази своје раније улоге враћајући се, свесно или несвесно, својој

¹² J. S. P. Tatlock, op. cit, 753.

¹³ Robert Kibrough, „The Problem of Thersites”, *The Modern Language Review*, Vol. 59, No. 2, Modern Humanities Research Association, April 1964, 174.

првобитној функцији коју му је доделио Хомер. „Оштра критика свих грчких и већине тројанских ратника, разочарење пред витешким вредностима, сатирични став Терситов, осећање несталности и узалудности које лебди иза ратничког делања у драми – све то је искључиво Шекспирово дело.”¹⁴ Чак и са најосновнијим увидима у један овако сложен и разгранат оквир утицаја постаје јасно колики је распон у интерпретацији захватала проблематика окупљена око *Троила и Кресиде* и Терсита. Иако овоме оквиру увек треба прилазити са извесним резервама, у тумачењу Терситовог односа према херојској традицији он често може да послужи као контролна инстанца у дијалогу са којом је могућа провера валидности одређених ставова које пружа сâм текст, а не у обрнутом смеру, што је често био случај са интерпретацијама које су сопствене ставове читавале у драму.¹⁵

Са овим напоменама на уму могуће је коначно приступити анализи Терситовог лика у драми. Након што у Шекспировом *dramatis personae* сазнајемо да је реч о „ругобном и подругљивом Грку”¹⁶, први сусрет са Терситом у *Троилу и Кресиди* остварује се посредним путем у моменту када Агамемнон даје реч Одисеју супротстављајући важност и озбиљност његовог говора Терситовим „псећим уснама” (I, 3). Интересантно је да Терситов лик у извесном смислу уоквирује чувени Одисејев монолог о томе да је главни разлог грчког неуспеха да освоји град садржан у чињеници да у логору више не постоји поредак ни ранг, „И најгори личи на најбољег / Под истом маском”. Важно је истаћи да ова првобитна проблематизација извесних вредности на грчкој страни долази из уста једног од њених најснажнијих представника, на коју се потом надовезује

¹⁴ A. V. Dawson, op. cit, 259. Иако је критички настројен према могућности Шекспировог напада на традицију, Лоренс такође ово признаје када бележи: „Терсит... није неопходан за радњу, ништа више него у *Илијади*. Његов удео у причи о Троји је од Хомера надаље био веома мали. Међутим, Шекспир га је начинио веома важним”, William Witherle Lawrence, „Troilus, Cressida and Thersites”, *The Modern Language Review*, Vol. 37, No. 4, Modern Humanities Research Association, October 1942, 432.

¹⁵ Један од екстремних примера је покушај Дејвида Кауле да на *Троила и Кресиду* примени филтер библијског наратива. Резултат овога подухвата састојао се у старозаветним и новозаветним текстовима аргументованом и изведеном поређењу Јелене са вавилонском блудницом, источним торњем Троје са Вавилоном, а Троила са пародијом Христа у контексту „лудог идолопоклонства” грчких и тројанских јунака. На овој линији бисмо вероватно и Терсита, захваљујући обимном материјалу који нам обезбеђује у драми, могли прогласити за ништа мање до самог Согону. Види: David Kaula, „Mad Idolatry” in Shakespeare’s *Troilus and Cressida*”, *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities*, Vol. 15, Austin 1973, 25–38.

¹⁶ Сви наводи из *Троила и Кресиде* дати су према издању: Вилем Шекспир, „Троил и Кресиде”, прев. Живојин Симић и Сима Пандуровић, у: *Целокућна дела Виљема Шекспира*, књ. 6, Култура, Београд 1963, 7–130.

и говор једног од најискуснијих, Нестора. У оба говора врхунац непослушности и својеврсни заплет драме јесте паралела коју два говорника повлаче између Ахилејеве и Ајантове охолости. Наиме, док Ахилеј у свом шатору подстиче Патрокла да га забавља тако што карикира грчке старешине, Ајант у своме подбада Терсита „да нас куди и блато на нас баца / Да смањи, потцени храброст”, наглашава Нестор на крају свог говора. Ова паралела иницира прву Терситову али и Патроклову функцију, која ће се у мањој или већој мери одржати до краја драме, функцију шекспировске луде.¹⁷ Терсит је на тај начин уведен у драму не као аутономна перспектива која је усмерена против владајуће институције и њених вредности, већ као оруђе које у већ изнутра разједињеном поретку једни јунаци (Ахилеј, Ајант) користе против других (Агамемнон, Одисеј, Нестор). „Терситов положај као једног вида агресивног оружја манифестује се на начин на који га различити грчки ратници, посебно Ахилеј, користе као оружје да пониште херојски статус својих ривала.”¹⁸

На овој линији могуће је објаснити и суштинску разлику између његовог односа са Ајантом на почетку другог чина, који више није однос луде и господара, када Терсит на Ајантово робовласничко шибање узвикује „Ја служим овде добровољно” (II, 1), и односа са Ахилејем у коме је функција луде равноправно подељена између њега и Патрокла. Док се у случају Ајанта целокупан „дијалог” исцрпљује у сусрету сирове и непромишљене силе и оштрог језика на штету обојице, пошто Ајант не зна како да искористи Терситове способности, у Ахилејевом шатору Терсит је „повлашћено лице” коме је дозвољено да се руга и самоме јунаку, док се у позадини његовог говора осећа неодољиво присуство сталне борбе за стицање милости господара која се одвија између две луде, Терсита и Патрокла, а на Ахилејево задовољство, у чувеној Терситовој циничној

¹⁷ Досон доста неутрално истиче да је „попут кловнова и луда у толико различитим драмама као што су *Како вам драго, Бођојављенска ноћ* или *Краљ Лир*, његов глас суштински коректив у бенигним или окрутним варкама главних ликова”, док Ноуланд указује на нешто активнији удео: „Функција шекспировске луде је да буши мехуриће. Терсит, који има сензибилитет уличног мангупа, чини то тако што их гази и благи.” Коначно, сложену функцију Терсита у контексту шекспировске луде покушао је да систематизује и Нортроп Фрај полазећи од четири Аристотелове категорије (*alazon*, *eiron*, *bomolochos*, *agroikos*) и изводећи Терсита из последње, као „гласног заступника извесне моралне норме који има симпатије публике.” Међутим, уколико се на Терсита примене и остале три категорије, јасно је да он у драми узима од сваке по нешто, што се осећа и у Фрајевој претераној диференцијацији када је реч о овом лику. A. B. Dawson, op. cit, 17; A. S. Knowland, „Troilus and Cressida”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 3, Summer, 1959, 357; Northrop Frye, „Characterization in Shakespearian Comedy”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 4, No. 3, July, 1953, 271–277.

¹⁸ M. T. M. Prendergast, op. cit, 79.

једначини: „Агамемнон је будала што се издаје за Ахиловог заповедника; Ахил је будала што допушта да му Агамемнон заповеда; Терсит је будала што служи ту будалу, а Патрокле је чиста будала” (II, 3). У ових неколико редова кристално јасно је саопштена иста она истина о стању у грчком логору коју је са толико реторске пажње раније издекламовао Одисеј упоређујући земаљски поредак са небеским.¹⁹ Тако и Лоренс наглашава да је „једна од најгорчих особина ове горке драме... то што презриви, кукавички и ругобни Терсит погађа истину коју сјајна реторика сцена у већу не успева да погоди.”²⁰ Међутим, заједно са покушајима да ослободи јунака од свих илузија, Терсит легитимно успева да преокрене цео вредносни космос грчког кампа у коме је сада „свако у најбољем случају луда”²¹, односно у коме до краја „хероји глуме будале и стварно су будале. Само права будала није будала. Он од краљева прави будале. Паметнији је”²².

Након што је разграничио са Ајантовим умним способностима и прешао у Ахилејев шатор, Терсит тако наставља да систематично и без имало милости разбија идеализовану представу, коју у сопственој охолости грчки јунаци често комично конституишу као самоописујући механизам, док се њихове акције из сцене у сцену упорно опиру свакој традиционалној карактеризацији, што се много не мења чак и уколико се елиминишу Терситове интервенције, како истиче Даглас Кол: „Шекспир разоткрива тенденције људи да идеализују своје грешке у процени и своје самодовољне страсти под маском херојског и витешког мита.”²³ Међутим, у овоме процесу ни сâм Терсит није поштеђен од општег самозаваравања, које је једна од главних болести у грчком логору, што га, као и у претходном случају, ни на који начин не издваја у односу на хероје са којима улази у сукоб: „Терсит посматра себе као суптилног и интелигентног, иако се његови планови не завршавају ни у чему другом до величању себе и не доносе му ништа сем батина.”²⁴

¹⁹ На исти моменат указује и Јан Кот: „Тој небеској хијерархији одговара земаљска хијерархија сталежа и достојанстава. Хијерархија је природни закон, њено нарушавање било би победа силе над правом, анархије над редом.” Котове сила и анархија несумњиво са развојем драме све више постају синоними за Ајанта и Ахилеја, Јан Кот, *Шекспир наци савременик*, прев. Петар Вујичић, СКЗ, Београд 1963, 80.

²⁰ W. W. Lawrence, op. cit, 435.

²¹ Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York 1998, 330.

²² J. Kot, op. cit, 77.

²³ Douglas Cole, „Myth and Anti-Myth: The Case of Troilus and Cressida”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 31, No. 1, 1980, 83.

²⁴ Alvin Kernan, *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, Yale University Press, New Haven 1959, 194.

Упркос томе, Терсит се истовремено придружује свим оним ликовима у драми којима Шекспир омогућује висок степен интроспекције, са каквом се, на пример, сусрећемо на почетку треће сцене у другом чину, и која умногоме усложњава његову даљу функцију потврђујући Котово мишљење да „ваљда ни у једној Шекспировој драми јунаци не анализирају себе и свет тако оштро и страшно”²⁵ као у *Троилу и Кресиди*:

Како је, Терсите? Шта, изгубљен у лавиринту свога беса? Докле ће тај слон Ајант да спроводи своје? Туче ме, а ја га грдим: чудна ми задовољења! Волео бих да је обратно: да ја њега тучем, а да он грди мене. Тако ми бога, научићу да призивам ђавола, јер сам решио да видим неки резултат од мојих зловних проклињања.²⁶

Међутим, уместо истицања вредности једног потпуно људског, и сувише људског, става, супротстављеног нељудским идеализацијама и самозаваравањима грчких хероја, у коме Терсит коначно признаје сопствену самосвест о томе да су чак и они повремено излети у илузију интелектуалне надмоћи у надмудривањима с Ајантом у ствари само маска и заклон у једној суштински неугледној и безизлазној ситуацији, Терсит је за многе интерпретаторе, захваљујући оваквим и сличним исповедним пасажима, постао носилац извесних филозофских категорија које су се поново завршавале у својеврсним типизацијама и даље отуђивале лик, како од сопствене књижевне традиције тако и од контекста у који је у драми постављен. Тако је, између осталог, истицан његов изворни нихилизам у погледу на свет који је често поређен са нихилизмом Одисејевих, једнако људских, пасажа о пролазности времена²⁷, а на другим местима опет супротстављан Одисејевом „рационализму”, Ахилејевом „анархизму” или Троиловом „идеализму”.²⁸

Упоредо са нихилизмом приписивана му је и категорија песимизма, која је представљала „стандардну улогу сатиричара у

²⁵ J. Kot, op. cit, 78.

²⁶ Упркос оваквим и сличним местима у којима се јасно очитује вишедимензионалност Терситовог лика, његова функција у драми је често својена на само најосновније црте форстеровски плошног карактера луде. Тако Досон сматра да је његово „суштинско плиткоумље оно што му даје снагу”, док Харолд Блум не може да се ослободи мисли да Терситу као и многим другим јунацима у *Троилу и Кресиди* „недостаје интериоризација бића” по цену њиховог значаја у драми: „Овај тренутни заокрет од разоткривања карактера у извесном смислу умањује његов значај: позвани смо, готово присиљени, да мање обраћамо пажњу на ове фигуре”, A. B. Dawson, op. cit, 18–19; H. Bloom, op. cit, 330–331.

²⁷ H. Bloom, op. cit, 327–328, 340.

²⁸ David Kaula, „Will and Reason in *Troilus and Cressida*”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 12, No. 3, Summer, 1961, 271, 280, 283.

елизабетанском периоду” због тога што је представљао „свет који је страшнији од сваког другог света који је сатиричар икада представио, и управо у његовим мрачним и мистериозним дубинама малодушни сатиричар са својом једнако простом перспективом био је у сваком смислу неодговарајући”.²⁹ Чини се као да је она крајем XIX столећа иницирана дискусија око питања да ли је Шекспир у време када је стварао драме као што су *Како вам драго, Троил и Кресида*, *Све је добро што се добро сврши* био у својој „мрачној” фази пренела на дискусију о ниҳилизму и песимизму његових ликова за које се, изгледа, често заборавља да, како понавља Кот, код Шекспира никад не постоје без ситуације³⁰, а да је та ситуација у *Троилу и Кресиди* дуги и немилосрдни рат у коме сваки лик од почетка до краја драме на све могуће начине и уз сва могућа довијања стреми да се прилагоди екстремно измештеном поретку. У таквим условима сама егзистенција појединца постаје огољена од сваке могуће претензије на некакав апстрактни идеал коме би се приклонила, у свету у коме „нема богова и нема фатума”³¹ као код Хомера, разоткривајући тог истог појединца са свим својим манама и врлинама у „реалистичној студији човека чији је Терсит био гласноговорник”, како је то истакао Џорџ Бернард Шо у свом предавању о драми: „Шекспир је направио тачно један покушај, у *Троилу и Кресиди*, да сачува одраз природе; и тиме се вероватно замало упропастио. У сваком случају, то више никада није учинио.”³²

Како се драма развија све је мање илузија у редовима Грка и Тројанаца, или су те илузије коначно доведене до својих екстремних консеквенци – „У грчком логору нико не гаји илузије. Сви знају да је Јелена блудница, да се рат води због рогоње и девојчуре.”³³ Агамемнонов, Одисејев и Несторов подмукли план водиће охолост Ајанта до лудила, док ће Ахилеј своју охолост надоместити још подмуклијим планом да убије Хектора. С друге стране, Тројанци, са Хектором на челу, немају илузија да ће се рат изненадно завршити, да ће Јелена бити враћена Менелају, као што ни Троил и Кресида више немају никаквих илузија да ће се поново састати, док он слуша лицемерну изјаву Парисовог саучешћа, а она важе своју вредност међу грчким војсковођама. Са овом уочљивом променом и Терситова првобитна функција луде у Ајантовом и Ахилејевом

²⁹ A. Kernan, op. cit, 198, 250.

³⁰ J. Kot, op. cit, 81.

³¹ Ibid, 78.

³² Joseph G. Price, „The Mirror to Nature: Shaw’s ’Troilus and Cressida’ Lecture”, *The Shaw Review*, Vol. 14, No. 2, 1971, 70–71.

³³ J. Kot, op. cit, 78.

шатору полако ће почети да уступа место много изразитијој функцији сатиричара.³⁴ „Он је... најснажнија представа о сатиричном карактеру у целој елизабетанској књижевности. Сачињен је само од оних фундаменталних енергија које воде сатиричара, енергија којима је у њему дозвољено да се развијају без провере све док не досегну апсолутни понос према себи и апсолутно гнушање према свим другим бићима.”³⁵ Терсит, који је као луда прижељкивао да „научи да призива ђавола”, сада као сатиричар само треба да упери прстом у њега и назове га по имену, док узвикује:

Овде је такво лицемерство, такво опсенарство и такво лупештво! Цела је прича о блудници и рогоњи; згодна кавга за подстицање супарничких странака и крвављења до смрти. Нека сви добију суве красте, и нека рат и разврат упропасте све!” (II, 3)

Терсит ће од своје првобитне функције задржати „повлашћено” право да говори истине које се тешко прихватају, али више неће уживати заштиту коју му та функција обезбеђује због тога што ће га ове истине коштати Ахилејеве наклоности у истом оном тренутку када са Ајантовим лудилом изгуби своју посредничку сврху у Ахилејевим плановима и проговори о њему као „храброј глупачини” на крају четвртог чина. Међутим, вероватно и због чињенице да коначно раскида сваку повезаност и подређеност у односу на хероје са којима улази у дијалог, истине које Терсит открива додатно добијају на својој тежини како он све више улази у улогу издвојеног посматрача и коментатора. „Уколико можемо да верујемо некоме у драми, онда то мора да буде Терсит, без обзира на то колико је он, без сумње, поремећен.”³⁶ Парадокс Терситовог лика садржан је у чињеници да он као једини лик коме је дозвољено да саопштава голу истину, као „горка будала” која је „слободна од свих илузија”³⁷, истовремено представља и једини лик који не

³⁴ Ова у најмању руку двострука природа Терситова у драми, коју дели са многим другим јунацима, представљала је приличан проблем традиционално оријентисаним и конзервативним интерпретативним круговима који су покушавали да је сместе у неки од екстремно искључивих калупа на оним местима где улога луде или главног негативца у драми није успевала да обухвати његову сложеност. Једно од елегантних решења био је Мејнов концепт „амалгамског карактера” који са неодољивом једноставношћу проглашава да је Терсит истовремено „критичар и луда”, „сатиричар и предмет сатире”, као што је и Ахилеј „нелојални херој на морално исправној страни рата”, а Хектор „лојални херој на погрешној страни”, истовремено „херој и негативац”, William W. Main, „Character Amalgams in Shakespeare's *Troilus and Cressida*”, *Studies in Philology*, Vol. 58, No. 2, Part 1, April, 1961, 170–178.

³⁵ A. Kernan, op. cit, 194.

³⁶ H. Bloom, op. cit, 332.

³⁷ J. Kot, op. cit, 83.

гаји никакав идеал под чијим би окриљем његова сатира добијала често више него неопходно оправдање, већ се проглашава за „незаконитог у свему”.³⁸ У „сукобу између интелектуалног и моралног поретка” у драми, који Кот препознаје као суштинско обележје свих великих Шекспирових драма, Терсит окружен „храбрим глупачинама” који ратују због „рогоње и блуднице” не може према томе да пронађе своје место ни на једној страни зато што су његово присуство и његова функција у том сукобу управо садржани у томе да разоткрива суштински неуспех да се ове категорије одрже у односу на перспективу коју драма поставља.³⁹ Ово сатирично разоткривање у великој мери је зависно управо од процеса којима Терсит прибегава у деконструисању херојског идеала, који у својим различитим аспектима до краја драме остаје једно од главних попришта овога сукоба.

Реторика којој Терсит прибегава у овим процесима развија се у неколико различитих праваца, који се често у његовим издвојеним солилоквијима поново сакупљају у једно средиште свеобухватног коментара о стању у грчком логору и рату уопште.⁴⁰ Први од тих праваца са којима се публика сусреће јесте интензивно унижавање интелектуалних способности хероја са којима долази у контакт, прво Агамемнона, а потом и Ајанта, Ахилеја и Патрокла. Терсит то чини изједначавајући их, у живим и развијеним поређењима, са читавим низом „непријатних” животиња⁴¹ и стварајући моћан контраст у односу на класична развијена поређења хомеровске провенијенције која су временом постала неодвојива од представа о храбрости и срчаности традиционалних хероја.

Повод за овакво унижавање несумњиво је охолост грчких принчева на коју „мудрија” страна, отелотворена у сплеткарењима Одисеја и Нестора, скреће пажњу већ на самом почетку драме, и управо овој охолости „храбрих глупачина” супротстављена је Терситова представа о себи као паметнијем и оштроумнијем, односно интелектуално надмоћнијем над онима од којих је физички слабији и на којима његове инвективе иронично треба да остваре

³⁸ Alison Findlay, *Bastards in Renaissance Drama*, Manchester University Press, Manchester 1994, 152.

³⁹ На ову линију тумачења повремено залази и Блум када пише: „Важно је препознати да Терсит, упркос својој скаредности, јесте прагматично готово нормативни моралиста; његове примедбе против рата и разврата увелико зависе од нашег смисла за извесне преостале вредности у миру и лојалној љубави. У том смислу, он је аутентични негативни моралиста”, Н. Bloom, *op. cit.*, 330.

⁴⁰ Кернан описује ове говоре као „водопад отрова у коме се епитет гомила на епитет све до тачке када језик изгледа више није довољан да саопшти његов гнев”, А. Kernan, *op. cit.*, 194–195.

⁴¹ A. B. Dawson, *op. cit.*, 17; D. Bevington, *op. cit.*, 65.

лековито дејство: „Само једном приликом Терсит покушава да оправда своје отровне нападе објашњавајући, у прихваћеном сатиричном маниру, да је он у ствари хирург који се користи оштрим мерама да излечи насилну и упорну болест.”⁴² Природа оваквог сукоба у сценама са Терситом производи сатирично компоновану равнотежу између охолог конструисања на основи стварних вредности, оличеног у илузорној узвишености, и огорченог деконструисања маске тих истих вредности, оличеног у реалној нискости грчких хероја, равнотежу која постаје један од главних носилаца заплета драме:

Шекспир развија свој материјал у смеру који је супротстављен херојском или романтичном обрасцу али увек дозвољава да се овај образац испољи, одржавајући на тај начин збуњујући контраст између идеализованих концепција љубави и рата и њиховог корена у много нижој и апсурднијој мотивацији.⁴³

Међутим, Терситове „хируршке” интенције у интелектуалном уживавању хероја добијају своју пуну подршку тек у комбинацији са константним клетвама и увредама које су у највећој мери засноване на живописним прижељкивањима најширег спектра кожних болести које везује како за појединачне ликове тако и за цео грчки логор. Тако је Агамемнон проглашен за „отворен, гнојав чир”, Ајант за „најодвратнију красту у Грчкој”, док би списак болести које на почетку петог чина набраја док се руга Патроклу, посебно у кварту издању (V, 1, 17–21), могао засебно да се чита као какав шеснаестовековни медицински приручник са полица Раблеове библиотеке Светог Виктора. У овим пасажима Терсит сатирично наставља да се поиграва охолошћу хероја чија се метафоричка надувеност конкретизује у физичкој надувености болесног тела и коже, чији гнојави чиреви и красте пуцају од унутрашњег напона.⁴⁴

Ово сатирично „пренадувавање” истовремено представља и својеврсни реторски механизам довођења класичног херојског дискурса, односно високомиметичког модуса епског приповедања, до крајњих консеквенци, кроз упорно истицање најнижих облика

⁴² A. Kernan, op. cit, 195–196.

⁴³ D. Cole, op. cit, 77.

⁴⁴ На исти моменат указују Алисон Финдлеј: „Терсит, чији коментари наглашавају просту људску телесност, руга се социјалним и интелектуалним хијерархијама које су постављене у *средистије* драме и свет публике” и М. Т. М. Прендергаст: „Терситов посао је да, користећи се заједљивим језиком екскрементата, вискозности и понижавања, уруши представе које о себи гаје грчке војсковође као о супериорним, независним, мужевним ратницима”, A. Findlay, op. cit, 233–234; M. T. M. Prendergast, op. cit. 83.

путености садржаних у његовој измештеној основи. Овај процес уочава и Патриша Паркер када примећује како се у „представљању хомерског материјала као надувеног или напумпаног у драми њена епска *мајтерија* своди на телесну 'ствар' (II, 1, 9)⁴⁵ која је просто болесна и натекла, и која избија из загађеног или 'гнојавог чира' (II, 1, 6)... *Троил и Кресида* представљају, тако, свет надувености у сваком смислу”⁴⁶ На овај начин Терситово наизглед арбитрарно и немотивисано подругивање добија свој смисао у ширем контексту указивања на суштински неадекватну позадину за конструисање високе реторике и аристократског идеала, постижући свој циљ у комичној и често гротескној представи о хероју у којој је Терситова двострука метода „или да изазове бурлеску... или да сведе жељу и идеализам на пуки свраб.”⁴⁷

Посебно је интересантно да се у последњем случају Терситова сатира заснива на истом оном принципу *mens sana in corpore sano* на коме је његов лик тако оштро критикован од стране традиционално усмерених анализа. Наиме, његово упорно истицање негативне телесности хероја у потпуном је складу са ренесансним и класичним веровањима да се унутрашња поквареност бића испољава у спољашњим деформитетима, посебно у виду кожних болести, као и у представи о телу као тврђави којој непрестано прете непријатељски продори, болести које нападају његове најслабије чуване отворе. Ова дијалектика продора у драми је реализована кроз двоструку транзицију женских ликова између два зараћена табора, Јелене у Троју, а Кресида у грчки логор.⁴⁸ На тај начин истовремено је омогућено активирање језика полних болести, који се у Терситовим грдњама најснажније испољава у последњем чину, придружујући се претходно успостављеном дискурсу кожних болести и досежући тако врхунац деконструкције херојске телесности.

У овоме аспекту Терситова сатира у драми бива поткрепљена подударном функцијом коју у односу на ову „горку будалу” развија његов тројански аналогон, „слатка будала”, Пандар.⁴⁹ Пандарова и Терситова улога у драми, које се наизменично смењују из чина у чин никада не долазећи у непосредан контакт, обезбеђују стално присуство сатиричног и комичног коректива на обе зараћене

⁴⁵ У оригиналу стоји „matter” као „ствар” која би се могла „исцедити” из Агамемнона, што је у преводу замењено неодређеном заменицом „нешто”. „Then there would come some matter from him.” („Онда би се из њега могло исцедити нешто.”)

⁴⁶ Patricia A. Parker, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, University of Chicago Press, Chicago 1996, 225, 227.

⁴⁷ A. B. Dawson, op. cit, 17.

⁴⁸ M. T. M. Prendergast, op. cit, 84.

⁴⁹ J. Kot, op. cit, 82–83.

стране који у суштини представља само две различите фазе исте проблематике, огољене од сваке херојске величанствености – Јеленину и Кресидину издају, где прва, на макроплану приче, узрокује цео рат, док друга, на њеном микроплану, изазива сукоб између Троила и Диомеда.⁵⁰ Њихова заједничка функција циничних коментатора дешавања из две супротстављене перспективе, која се све снажније развија како све више постају невољни сведоци расплета драме, у целокупној измештености поретка и хијерархије сукоба њихових надређених, истовремено их, уз здраву дозу ироније, све више идеолошки приближава како „прича о блудници и рогоњи” попут заразне болести инфицира целу драму: „Обојица су аутсајдери у својим друштвима, окупираним посматрањем ’лепих сусрета’ других у љубави и рату.”⁵¹ На исти начин на који представљају коментаторе у ратним сусретима, ова два лика представљају и карактеристичне војерске фигуре у љубавним сусретима – Пандар као активни учесник у развоју романтичног заплета између Троила и Кресиде на почетку драме, а Терсит као онај који „шпијунира шпијуне”⁵², потпаљујући развој неугледног расплета између Кресиде и Диомеда на њеном крају.⁵³ Кроз ове две функције њихово присуство на крају драме коначно се у својој сатиричној перспективи завршава у необичном и нимало херојском остварењу Терситових клетви управо на Пандаровој кожи, што је истовремено и коначни ударац коју Терситова улога у сфери деградације телесности као одраза деградације духа задаје херојском идеалу: „Терсит и Пандар изгледа као да се у извесном смислу стапају како Пандар физички оболева од истих оних болести које Терсит тако често призива у драми: морална болест је симболички преведена у физичку бол и муке.”⁵⁴

Упоредо са тиме што у последњем чину Терситова улога несумњиво досеже свој врхунац у снижавању традиционалних вред-

⁵⁰ О паралеллама између Терсита и Пандара види: A. B. Dawson, *op. cit.*, 16; D. Bevington, *op. cit.*, 65.

⁵¹ R. A. Foakes, *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays: From Satire to Celebration*, Routledge, London 1971, 57–58. Ову функцију неки проучаваоци су тумачили као функцију негативног хора у драми, међутим, као и у случају проблема са једнозначним одређењем Терситове функције као луде, и у овом случају, у свим ситуацијама у којима активно учествују у драмској радњи, хорска функција не може да обухвати њихову сложеност. Она би се вероватно са најмање генерализација могла ограничити само на извесне исповедне пасаже два лика. Види: D. Bevington, *op. cit.*, 59, 66; H. Bloom, *op. cit.*, 330.

⁵² *Ibid.*, 337.

⁵³ На ово указује и Бевингтон када примећује како су „Терситове медитације о жени која је ’тајно отворена’ нису ништа мање порнографске у свом сликовитом представљању” од честих Пандарових упадица и тога како „Терсит одређује темпо еротској акцији” у последњем чину. D. Bevington, *op. cit.*, 66–67.

⁵⁴ R. A. Foakes, *op. cit.*, 59.

ности херојске заједнице, у дијалозима, солилоквијима и ситуацијама у које га Шекспир ставља и сама његова карактеризација добија много више пажње него што је то раније био случај. Не само што публика постаје свеснија да се све особине које Терсит приписује грчким херојима неизоставно сусрећу управо у његовом карактеру, док улази у дијалог са Ахилејем и Патроклом на почетку петог чина, већ се и његова суштински издвојена позиција у односу на све друге ликове додатно маргинализује кроз две ситуације које директно изазивају класични херојски и традиционални аристократски поредак, кроз сусрете са Хектором и Маргарелоном на бојном пољу. У првом, Терсит је суочен са ликом чија је представа у драми несумњиво најближа идеализованим представама витешких и херојских принципа части и врлине, иако је додатно проблематизована чињеницом да у контексту у коме ови принципи треба да се остваре Хекторове акције изгледају као анахронизми. Насупрот њему, Терсит јасно даје до знања да не припада истом поретку и да његова сатира ни у једном тренутку нема претензије да са Хекторове позиције грди исквареност грчких војсковођа. Уместо тога, он се, пародирајући класичну реторику представљања два ратника на бојном пољу, доследно задржава у измештеним вредностима које су истовремено део његове личности и предмет његове сатире: „Ја сам никоговић, шугав, подругљив лупеж, врло прљав простак” (V, 4). Иронија овога сусрета састоји се у томе што Терситов одговор, вођен најосновнијим људским инстинктом за преживљавањем, истовремено представља и најоштрију критику неодрживих вредности која свој пароксизам досеже у чињеници да до краја драме Хектор умире у околностима које су апсолутни антипод свим вредностима за које се залаже и које, заслепљен сопственом илузијом, очекује да, за разлику од Терсита, препозна код истинских јунака у грчким редовима.

Међутим, осим тога што овај неравноправни сусрет иницира чињеницу да је у *Троилу и Кресиди* немогуће успоставити равнотежу у условима класичне херојске традиције, већ у следећој Терситовој појави она је додатно оптерећена и коначно потврђена сатиричним сведочењем да је у једном контексту који је директно супротстављен њеним вредностима то ипак могуће. Овај контекст обезбеђује ситуација сусрета два „копилана” у којој Терсит, изазван од стране Маргарелона, Пријамовог ванбрачног сина, незаконитог члана аристократске заједнице који је најближи њеним темељима, као што је малопре био изазван од стране њеног најзаконитијег гласноговорника, Хектора, још једном успева да сачува живот, али овога пута парадоксално се позивајући на постојање витешког кодекса међу онима који не полажу никакво право на витештво:

И ја сам копилан; ја волим копилане; рођен сам копилан, обучен као копилан; копилан по духу, копилан по храбрости; у свему сам незаконит. Медвед не уједа медведа, па зашто би копилан копилана? Чувај се, рат је врло кобан по нас. Кад се син блуднице бори ради блуднице, он навлачи гнев небески. Збогом, копилане. (V, 8)

Проглашавајући се за копилана Терсит се у оквирима измештених вредности на које указује од самога почетка драме не маргинализује у односу на херојски идеал и поредак ништа више него што су и сви остали хероји у драми маргинализовани, због тога што постаје јасно да, између свих других проблема које ова драма покреће, проблем копиланства до њеног краја заиста не налази контролну инстанцу са нормативизованим вредностима у односу на коју би евентуално могао бити отуђен.⁵⁵ Другим речима, како Алисон Финдлеј закључује, иако „копиланство чини Терсита персонификацијом ’Другог’, постојањем којим управљају другачије вредности, кодови понашања и активности”, његово тобожње смештање у контекст „прекорачења културних вредности” само служи томе да се „у ствари разоткрије порекло оваквог снижавања вредности унутар владајућег поретка.”⁵⁶ Терситова поносита објава сопственог социјалног статуса парадоксално не прераста у једну суштински непремостиву препреку која има сврху да на темељу класичних вредности одбаци и осуди цео његов сатирични експозе, већ управо постаје највећа претња од крајњег разоткривања истине да су ове вредности одавно напустиле грчки

⁵⁵ Ово отуђење Мајкл Нил дефинише на следећи начин: „Копилан... је обично представљан као биће које открива ’неприродност’ свог настанка кроз монструозну непријатност сопствене природе... Играти улогу копилана... значило је сместити себе изван поретка онога што је ’природно’, постати истовремено лажна и самосвесна аномалија: то је значило разбити калуп форме, постати биће са непозданим и нејасним маргинама”, Michael Neill, „In Everything Illegitimate: Imagining the Bastard in Renaissance Drama”, *The Yearbook of English Studies*, Vol. 23, Early Shakespeare Special Number, 1993, 272.

Статус „бића нејасних маргина”, који Терсит несумњиво ужива у драми, естетски и социјално-економски отуђеног од традиционалних категорија херојске лепоте, генеалогije и наследства, он несумњиво дели са својим колонијалним парњаком из *Буре*, Калибаном. Тако је још Колриџ Терсита називао „Калибаном демагошког живота, извршним портретом интелектуалне снаге лишене сваке љупкости, сваког моралног принципа, сваког импулса који није тренутан; довољно мудрог да препозна шупљу главу, али и довољно лудог да испровоцира наоружану песницу својих господара, роба сопствене нискости, створеног да урла и да на њега урлају, да презире и да буде презрен”, Samuel Taylor Coleridge, „Troilus and Cressida”, *Literary Remains*, Vol. 2, William Pickering, London 1836, 133–134. О детаљнијим паралелама између Терсита и Калибана види још: Stephen Merton, „*The Tempest and Troilus and Cressida*”, *College English*, Vol. 7, No. 3, Dec. 1945, 143–150.

⁵⁶ A. Findlay, op. cit, 1, 69.

логор, јер копилан је у друштву „као туђински калем који је израстао на корену породичног стабла, могао да представља све оне мрачне силе које су претиле да покваре и подрију друштво изнутра.”⁵⁷

Подривајући херојски идеал Терсит је ово разоткривање коначно спровео, не кроз постављање *насујрош* акцијама које је сатирично испитивао и изазивао до крајњих граница док је наизменично проклињао грчке принчеве већ кроз неизбежну и свепродирућу дијалектику непосредног *изједначавања* са њима. Терсит копилан као „људски еквивалент блату... искључен из свих наших нормалних класификационих схема”⁵⁸ *изједначио* је себе са херојима које је на почетку драме према Несторовом сведочењу „кудио и блато на њих бацао”. Целокупна Терситова карактеризација у ситуацијама и сукобима последњег чина драме, у којима се представа о њему вртоглаво кретала од лошег ка горем, у овоме моменту добила је своје најснажније сатиричко поткрепљење у виду незауствљивог механизма деградације херојског идеала, који ниједну вредност није оставио непровереном: „Терситова способност да пројектује вербалне осуде на кожу елитних грчких ратника чини га, коначно, већом претњом по грчки логор од Јелене, Кресиде или Патрокла, док вербално трансформише аристократску, херојску и аутономну представу о ратничким вредностима у једну верзију себе самога – ниске и пакосне луде.”⁵⁹ На тај начин, Терсит је успео да отргне грчке хероје из повлашћеног оквира традиционалних вредности и спусти их у сфере егзистенције која ни по чему није била изузетна – „Терсит подвргава сатири хомерски мит тако што разоткрива војсковође кроз контекст свакодневног живота”⁶⁰ – егзистенције која је, коначно, у много већој мери одговарала шеснаестовековном погледу на свет, у коме херојски кодекс више није могао да обезбеди неопходно уточиште од сурових реалности свакодневице.

На крају, упоредо са снажним механизмима идентификације Терсита са грчким и тројанским херојима, у драми се развијају и специфични услови за успостављање ове идентификације између Терсита и публике. Овакво поигравање са Терситовом потенцијалном екстрадијегетичком функцијом у коментарисању приче често подсећа на пародију свезнајућег приповедача у епу чији је ауторитет истовремено и најснажније поткрепљење нормативизације херојских идеала, пародију чије ефекте Терситови говори, са својом

⁵⁷ M. Neill, op. cit, 284.

⁵⁸ Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Vol. 2, Routledge, London 2003, 37.

⁵⁹ M. T. M. Prendergast, op. cit, 85–86.

⁶⁰ A. Findlay, op. cit, 233.

тенденцијом непрестаног улажења и излажења из приче, успешно преносе на публику.⁶¹ На постојање овог сатирички утемељеног „разбијања четвртог зида” у драми указује и Алисон Финдлеј када примећује да је „Терсит издвојен из акције. Он реагује на Хекторове и Маргарелонове претње (5.4.26–32, 5.7.13–22) са изненађењем појединца у публици који је позван да уђе у свет драме.”⁶² Слично је и његово изненађење када га у првој појави у драми Ајантови ударци буде из болесног маштања о Агамемноновим „чиревима” на почетку другог чина. У сва три случаја изгледа као да се Терсит враћа у драму како би на тренутак одиграо своју улогу, а потом се поново препустио издвојеном свету заједљивих коментара и клетви из првих редова партера, попут каквог непристојног гледаоца.

Међутим, вероватно најснажнији моменти идентификације са публиком и разбијања четвртог зида⁶³ јесу управо Терситови солилоквији. Од укупно четрнаест у драми Терсит добија чак девет, од којих је већина изговорена у смеру аудиторијума.⁶⁴ У њима Терсит заиста постаје својеврсни гласноговорник свега што је у драми измештено у односу на херојску традицију с једне стране, и свега што у темељу те традиције чини реално људско стање с друге; гласноговорник чији ставови, уколико се и не подударају сасвим са ставовима публике, засигурно је ни не остављају равнодушном.⁶⁵ Овако утемељена Терситова способност слободног кретања између два света и две парадигме, коју је нераздвојиво пратио и изузетно упечатљив ефекат који је његов лик остављао на публику, имала је запажену сврху и у многобројним редитељским решењима у адаптацији драме која су управо преко Терситовог лика често остваривала најснажнији идеолошки утицај на рецепцију, смештајући причу у различите социополитичке контексте.⁶⁶ Наиме,

⁶¹ На ову у извесном смислу метапоетичку функцију театра грдње у *Троилу и Кресиди* указује и М. Т. М. Прендергаст када бележи: „Позориште... истражује и обликује једну алтернативу доминантним језицима лирике, епике или чак трагедије – једну естетику грдње која артикулише касне елизабетанске и ране јакобинске кризне сцене”, М. Т. М. Prendergast, op. cit, 92.

⁶² A. Findlay, op. cit, 235.

⁶³ Један од битних аспеката ове суштинске одлике модерног театра наглашава и Бевингтон када истиче како разбијање четвртог зида „истиче урушавање времена и позоришног простора кроз које се древна класична прошлост претвара у садашњост; Троја која је ’тамо’ постаје ’овде’ у позоришту”, D. Bevington, op. cit, 62.

⁶⁴ Ibid, 233.

⁶⁵ За супротно мишљење, по коме Терсит никако не може да буде гласноговорник идеја у драми, између осталог и због тога што му „нико не би могао постати наклоњен” јер је „сувише ужасан, сувише отпадник да би се било која публика могла идентификовати са њим”, види: Н. Bloom, op. cit, 330, 343; А. V. Dawson, op. cit, 16.

⁶⁶ Један од најбољих примера оваквог идеолошког утицаја у социополитичком контексту јесте Терситово место у марксистичкој критици. Надовезујући

он је још од своје улоге код Хомера, како примећује Кенет Берк у свом есеју „Шекспировско убеђивање: *Анџоније и Клеопатра*”, испуњавао све услове да буде идеолошки убедљив, како у афирмативном тако и у негативном смислу: „Уколико постоји могућност да се публика у неком тренутку осети присиљеном да заузме одређену позицију, уколико постоји било каква вероватноћа да захтеви за драмском ’ефикасношћу’ доведу до отвореног игнорисања могућег протеста од стране бар извесног броја гледалаца, аутор мора да *стави шај њриговор у само дело*.⁶⁷ У том духу Терсит се кроз двадесето столеће од отеловљења персонификације „наоружаног пролога” који се први појављивао на сцени трансформисао све до улога интелектуалца комунисте, ратног кореспондента, новинара, социјалног критичара или просто комичне фалусне фигуре.⁶⁸ Кроз читав низ својих преобликовања и прилагођавања Терсит је тако само додатно потврђивао чињеницу да се његова иницијална улога код Шекспира као изазивача традиционалног поретка и парадигме суштински није променила све до данашњих адаптација, у којима су, упркос другачијем историјском контексту, изворни сукоб и ревалоризација вредности наставили да се развијају на готово идентичној линији.

У сваком смислу хибридни статус Терситов у односу на традиционални херојски идеал тако је постао истовремено и главни носилац хибридности *Троила и Кресиде*, као драме која је и сама, како закључује Нил, била „копиран” у систему нормативне ари-

се на Хегелову чувену похвалу Терсита као „сталне фигуре свих времена” из *Филозофије историје*, Берк истиче да би „Хегел бриљантну марксистичку инвективу несумњиво назвао ’терзитизмом’”, Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1969, 209. Овај став поткрепљују и две Марксове употребе Шекспировог Терсита. Прва одзвања у оштрој полемици са Хајнценом у есеју „Морализирајућа критика и критицирајући морал”, у коме Маркс довитљиво пореди Хајнцена са Ајантом, а Енгелса са Терситом; док се друга односи на Маркову резигнирану слику стања на универзитету у писму Арнолду Ругеу од 23. априла 1842: „Нема ничег осим рата и распуштености, рече Терзит, па ако се овдашњем универзитету и не могу пребацити ратови, оно бар не недостаје распуштеност”, Карл Маркс, „Морализирајућа критика и критицирајући морал”, *Дела*, том 7, Просвета, Београд 1974, 269–292; Карл Маркс, „Арнолду Ругеу”, *Дела*, том 7, Просвета, Београд 1974, 429. У овој контексту примедба Харолда Блума да Терситов „робовски статус још увек није добио подршку од критике марксизма и културног материјализма”, за шта је разлог чињеница да је Терсит „сувише лајав за професоре”, са наведеним сведочењима Хегела, Маркса и Берка умногоме губи на својој тежини и обавештености, Н. Bloom, *op. cit.*, 330.

⁶⁷ Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*, University of California Press, Berkeley 1966, 110.

⁶⁸ D. Bevington, *op. cit.*, 66. Детаљан преглед позоришних адаптација *Троила и Кресиде* даје Роџер Апфелбаум: Roger Apfelbaum, *Shakespeare's Troilus and Cressida: Textual Problems and Performance Solutions*, Rosemont Publishing, Cranbury 2004. За Терситове улоге у адаптацијама види посебно: 32–62, 93–108.

стотеловске поетике: „Ова драма је копиран *par excellence*, који одушевљава својим понижавањима упућеним Хомеру, зачетнику патријархата, чијег исфрустрираног и пркосног наследника представља.”⁶⁹ У измештеном поретку Шекспирове представе о Тројанском рату затрованом духовним и физичким болестима, са Терситом као „отеловљењем театра-као-сифилиса”⁷⁰ на челу, нема могућности за развој класичне трагедије, а самим тим ни за постизањем катарзе, наглашава Кот⁷¹, али не због тога што Хектор умире а Терсит преживљава, чиме се укида једини „истински патос” у драми, како то тумачи Блум, већ због тога што је идентификација са било којим од њених традиционалних хероја потпуно неизводљива и не може да полаже право на аристотеловске категорије страха и сажаљења.

Деконструкција херојског идеала и класичних институција части и врлине спроведена је тако на нивоу текста – кроз систематично претварање идеализованог мита у реални антими, дивинизованог хероја у проблематичног антихероја од крви и меса; на нивоу метатекста – кроз ревалуацију целокупног жанровског система нормативне поетике који колико год да је био блистав у сопственим традиционалним митопејским процедурама, толико је и суштински неконзистентан у представљању егзистенције ослобођене од сваке изузетности и изванредности; и, коначно, на нивоу рецепције претходне две категорије – кроз интерно антиципиран неуспех остваривања традиционалног драмског ефекта код публике која припада свету једне суштински другачије парадигме. Сва три момента са неодољивом снагом су се сусрела у овој драми у Терситовом карактеру, указујући на постојање дубоке промене у разумевању класичног хероја у модерном *Weltanschauung*-у почетком XVII столећа у чијим ће токовима Шекспир, аутор *Хамлеџа*, *Оћела* или *Краља Лира*, једнако као и Шекспир аутор *Троила и Кресиде*, *Тимона Аћињанина* и *Кориолана*, обезбедити своју бесмртну славу.

⁶⁹ M. Neill, op. cit, 289. О хибридности драме и Терситовом хибридном статусу у њој види још: D. Bevington, op. cit, 66; A. B. Dawson, op. cit, 17; H. Bloom, op. cit, 327.

⁷⁰ M. T. M. Prendergast, op. cit, 80.

⁷¹ J. Kot, op. cit, 83.