

Наташа Шофранац

Мали водич
кроз велике трагедије
Виљема Шекспира

Хамлет | Краљ Лир | Магбет | Отело
Јулије Цезар | Кориолан

Друштво
за енглески језик
Републике
Србије

МАЛИ ВОДИЧ КРОЗ ВЕЛИКЕ ТРАГЕДИЈЕ ВИЉЕМА ШЕКСПИРА

Наташа Шофранац

Издавач

Друштво за енглески језик Републике Србије
Студентски трг 3
11000 Београд

За издавача

Доц. др Андреј Бјелаковић

Рецензенти

Проф. др Зоран Пауновић
Универзитет у Новом Саду
Проф. др Петар Пенда
Универзитет у Бањој Луци
Ванр. проф. др Даница Игрутиновић
Универзитет Сингидунум, Београд

Графичка припрема

Предраг Жижовић

Дизајн корица

Срђан Ђурђевић

Тираж

100

Штампа

МАБ, Београд

ISBN 978-86-83082-00-1

Забрањена је свака врста прештампавања и фотокопирања, укључујући ручно или софтверско, неовлашћено копирање и умножавање садржаја или делова садржаја. Сва права задржавају издавач и аутор. Садржај и ставови изнети у овом делу јесу ставови аутора и не одражавају нужно ставове Издавача, стога Издавач не може сносити никакву одговорност према њима.

Наташа Шофранац

МАЛИ ВОДИЧ КРОЗ ВЕЛИКЕ
ТРАГЕДИЈЕ ВИЉЕМА
ШЕКСПИРА

Хамлет | Краљ Лир | Магбет | Отело

Јулије Цезар | Кориолан

Београд, 2025

САДРЖАЈ

Предговор — 7

1. Увод – „Шекспир и нема краја“ — 11

2. *Хамлеј* — 37

3. *Краљ Лир* — 89

4. *Мајбей* — 115

5. *Ојело* — 145

6. *Јулије Цезар* — 177

7. *Кориолан* — 199

8. Шекспир од антике до модернизма — 223

Библиографија — 235

ПРЕДГОВОР

Benevole lector!

Ова књига, написана за неколико месеци, заправо је плод мог двадесетпетогодишњег пасионираног бављења Шекспиром. Асистирање на испитима професора Светозара Кољевића и Зорана Пауновића, вежбања код проф. др Владиславе Гордић Петковић, настава сопственог курса, толико конференција и научних радова, менторстава и, последњих година, предавања по позиву... само су јачали моју посвећеност, али и обавезу да знам, да сигурније владам и јасније тумачим Шекспирова дела. Учешће на Светским конгресима и европским конференцијама шекспиролога, чланство у Британском Шекспировом друштву, бројна онлајн предавања и несебично давање Глоб театра, Фолцерове библиотеке у Вашингтону, Универзитета Нотр Дам у Лондону и Шекспировог института у Стратфорду и, у протеклој години, симпозијуми Српског лекарског друштва које ме топло примило у своје редове, спајајући медицину, психологију и науку о књижевности у једну органску целину, како је то чинио Шекспир у својој радионици; све те бисере знања сакупљала сам од водећих светских ауторитета и све те приче упијала, да бих их једног дана понудила вама. Надам се да ће вас овај мали дар оплемени, подстаћи на размишљање, навести да неке опростите или мотивисати да се храбро упустите у борбу за нешто у шта верујете. Јер, Шекспир је „гуру самопомоћи“, како га је назвала оксфордска професорка Лори Мегвајер.¹ У његовим драмама наћи ћете врло често огледало сопственог понашања, објашњење туђег, али и решења за свакодневне ситуације и инспирацију да идете даље. „Све што знам и што треба да знам, нашла сам код Шекспира“, готово религиозно поручује она. А, можда још више од савета како поступити, налазимо примере за то шта не чинити у неком односу, искушењу, изазову.

Пред вама није уџбеник, нити би био потребан пред *Сиваралаишва Виљема Шекспира* и *Шекспировој живојој и свејој* професора Веселина Костића, књига које остају обавезна лектира и буквар шекспирологије. Ово је практичан приручник за праћење курса о Шекспиру и, надам се, за читање Шекспирових трагедија. Замишљен као први том, обухвата градиво за први семестар Специјалног курса: *Хамлеја, Мајбеја, Краља Лира, Ојела, Јулија Цезара* и *Кориолана*. Свој наставак ће добити у *Шекспировим историјским и проблемским драмама* као другом, односно *Шекспировим романистичким комедијама и сонетима* као трећем тому, са делима која обрађујемо у летњем семестру. У маниру Шекспирових пролога, унапред тражим опроштај – извињавам се због „тока свести“ који овде неретко доминира као техника

¹ Maguire, L. *When There's a Will, There's a Way*, стр. 1

писања, дигресија које прекидају нит и асоцијација које умеју да скрену у сасвим друге воде. Баш тако је на нашим часовима, иако њихово окосницу чини *close reading*, дакле читање Шекспира, не читавање. Уз „вивисекцију“ Шекспирових дела, стих по стих (*close reading*), тумачећи могућа значења и замишљајући како бисмо их одиграли на сцени, цитирамо критичку литературу која се чини. Али, како читати Шекспира, а не поменути Хомера, Софокла, Сенеку, Беовулфа, Чосера, Милтона, Китса, Достојевског, Фројда, Џојса, Вирџинију Вулф... и „тако то крене“, каже песник Ђорђе Балашевић.

На својим почецима и усмерењу захвална сам покојном професору Вујадину Милановићу, од кога сам научила да је почетак увек тамо где је корен; то су, за европску шекспирологију Гете, Шлегел и Колриц, а за српску Лаза Костић и Николај Велимировић. Клањам се и сенима дивног професора Светозара Игњачевића, доброг духа катедарске књижевне секције, као и свим осталим легендама београдске Англистике захваљујући којима смо и у најтежим временима били свет. Хвала и двојци горостаса наше психијатрије и хуманистике, професорима Хугу Клајну и Владети Јеротићу, који су највише утицали на моје погледе на Шекспира, на људе и на живот. Случај је хтео да се финализација ове књиге одвија у време обележавања 130, односно 100 година од рођења ове двојце великана. У књизи сам, ипак, више простора дала критичарима мање познатим код нас, у жељи да уз добро знане камене међаше додам и друге „знакове поред пута“. Са захвалношћу се сећам и библиотеке универзитетског кампуса у Нотингему, где сам пре четврт века, дошавши из бомбама разорене земље као стипендиста фонда „Воја Кондић“, пронашла готово религиозан мир и посвећеност читању. Гостопримство професорке Владиславе Рибникар и њеног супруга Дејвида Нориса, као и пријатељи које сам тада стекла, заувек су остали у мом срцу. Хвала и најбољем шекспирологу међу психолозима, уједно најбољем психологу међу шекспиролозима, професору Александру Димитријевићу са Хумболта, на несебичном дељењу знања, савета и књига.

Велику захвалност дугујем српском огранку English Speaking Union-а и госпођи Бранки Панић на вишегодишњој сарадњи и подршци, а пре свега на јединственом искуству у Глоб театру, лета 2011. године. Ипак, највеће надахнуће добила сам од својих студената и њима посвећујем ову књигу – некадашњим студентима, као знак захвалности на луцидним коментарима, жељи да истражују и ентузијазму који ми је увек насушно потребан. И свим будућим студентима, да им помогне и олакша навигацију по океанима Шекспировог стваралаштва.

На крају, а можда је требало на почетку, одајем признање двојци највећих српских и југословенских шекспиролога, после којих се мало шта може додати: оснивачу Катедре за англистику, професору Владети Поповићу и великом, јединственом професору Веселину Костићу. Ако успем да до

краја радног века делотворно баштиним оно што су нам с љубављу оставили, сматраћу да је моја мисија обављена. Поносна сам што је баш мој рад прва публикација новооснованог Друштва за енглески језик Републике Србије и захвална сам проф. др Биљани Чубровић на тој прилици и поверењу.

Наташа Шофранац
зима 2024/25

Увод – „Шекспир и нема краја“¹

Након четиристо тридесет година критике, дивљења и спорадичног оспоравања, пресвлачења у рухо сваке епохе и експериментисања са свим скривеним, откривеним и учитаним значењима, питамо се данас да ли и даље траје Шекспирова магија и у чему је њена тајна? Шта Шекспир може да понуди дигиталном добу које га је компримовало у микроформате доступне путем телефона, поједноставило до рекламног слогана и архивирало као претешког за брзи стил живота који не допушта много размишљања? Велики маг је створио свој свет у који, попут Алисе, ушетамо сваки пут када се загледамо у огледало које је окренуо природи. Ту важе Шекспирови закони, слични онима из модерне физике, о дилатацији времена и контракцији простора. Велики маг се од света опростио кроз лик Проспера, коме је удахнуо своју снагу и моћ књиге. А да ли је спреман да дочека тај „врли нови свет“ и суверено закорачи у њега, попут Хермионине статуе која оживи, још лепша него за живота? У његовој Енглеској чују се гласови да се ђаци на силу „кљукају“ Шекспиром, па се у општој ерозији класике мора преиспитати и приступ проучавању Шекспирових дела, као и настави. С једне стране, чини се да је модерни човек презасићен Шекспиром и да је превише површан за њега. С друге стране, глобална заједница шекспиролога, чини се, никад није била живља: нови правци проучавања, постмодернистичка тумачења, бројне конференције, освајање свих континената – Шекспир је у Азији, рецимо, на врхунцу популарности. Бивше земље Варшавског пакта, такође, развиле су свог „примењеног Шекспира“ у односу на дуги период тоталитаризма и специфичности појмова слободе, субјективности и субверзије у том контексту.

Предавачи, критичари, редитељи, глумци и љубитељи Шекспира обележили су 400-годишњицу песникове смрти фестивалима и пројектима широм света. Најзначајнији догађај свакако је био десети по реду Светски конгрес, који се одржава сваке пете године, са импозантним програмом у Лондону и бардовом родном Стратфорду, уз позоришне представе, радионице и, чак, караоке којима нам је Бен Кристал (син и следбеник чувеног Дејвида

¹ Наслов Гетеовог есеја из 1813. године, “Shakespeare und keine ende“, у Димић, М. „Немачки класичари према Шекспиру“, стр. 47

Кристала) приближио аутентични изговор елизабетанских стихова. Гостовањем професора Јуана Фернија, сада шефа Катедре на Шекспировом институту у Стратфорду, Британски савет је Београду поклатио упечатљиво предавање „Шекспир за слободу“, у оквиру светске кампање „Шекспир живи, 2016“. За Шекспира, рекло би се, никада није ни важила „смрт аутора“ коју су прогласили постструктуралисти. Исувише је све критичаре и читаоце интригирала личност Вила из Стратфорда, непатвореног генија који је знао „мало латинског и још мање грчког“, „скоројевићке вране“ без универзитетске дипломе која је „тресла сцену“ својим брутално крвавим, сенеканским сценама и вулгарним језиком, које је згрожени Волтер назвао варварским. И данас се око Шекспира воде ратови – то показује милитантни вокабулар који у оптицају код модерних критичара: помињу се ратови (*Shakespeare Wars* Рона Розенбаума), сукобљена краљевства (*Contending Kingdoms* Логана и Рудњицки), узвраћање удараца (*Shakespeare Bites Back* Велса & Едмондсона). Док неки тврде да није важно ко је написао сва та ремек-дела, јер она постоје као ванвременска и универзална, други инсистирају на утврђивању ауторства због свих друштвених, политичких и културних импликација – свакако није свеједно да ли је то био Франсис Бекон, ерл од Саутемптона или краљица Елизабета лично. Хенри Џејмс у његовим драмама није видео човека, већ само чаробњака и чудовиште са хиљаду маски. Поред контроверзи о ауторству, „рат“ се разбуктао и између његовог родног Стратфорда и Лондона, у коме је провео најплодније стваралачке године, те сада можемо да бирамо хоћемо ли се приволети стратфордској или антистратфордској струји. С друге стране, можда је управо симбол новог доба и трансатлантске апропријације Шекспира то што је кључна фигура у обнови његовог Глоба био Американац Сем Вонамејкер, у чију част данас постоји и модерно здање „Позоришта Сема Вонамејкера“ у непосредној близини Шекспировог Глоба, у Садерку.

Шекспира је, као и његова дела, створила његова епоха. Са још увек жилавим резидуама средњег века, у доба инквизиције и вере у божанско право краљева, пре него што је Вилијам Харви утврдио основне принципе крвотока, али после Коперника и открића Новог света. Јан Кот у капиталном делу Шекспир наш савременик даје хронологију најважнијих догађаја и Енглеској и у свету у деценија пре Шекспировог рођења: династија Тјудора ступила је на престо победом Хенрија Седмог над Ричардом Трећим, на Бозвортском пољу, 1485. године; Колумбо је открио Америку (1492), Папа поделио Нови свет између Шпаније и Португалије (1493), Васко де Гама опловио Рт добре наде (1497). Еразмо Ротердамски објавио је *Похвалу лугосији* (1509), Сер Томас Мор *Ушојцију* (1516), Магелан опловио свет (1519), Игнасио Лојола основао ред језуита (1534), а Никола Коперник објавио дело *О кружењима небеских сфера* (*De Revolutionibus Orbium Celestium*, 1543), а Ђордано Бруно спаљен на ломачи у Риму, по наредби инквизиције, 1600. године. Шекспир је био савременик

Вартоломејске ноћи у Паризу (1572), када су хиљаде хугенота (протестаната) убијене, а преживели пребегли у Низоземску; краљица Елизабета крунисана је 1559. године, а 1570. ју је Папа Пије екскомуницирао. 1580. године *Есеје* Мишела де Монтења приредила је и објавила његова ученица Мари де Гурмеј, која је тада имала само двадесет и пет година. Неколико година пре тога, у Енглеској је основано прво позориште (1576). Џејмс Барбиц га је назвао једноставно – „Позориште“ (“Theatre“), а уследиће “Curtain“ већ наредне године, па “Rose“, “Fortune“, “Black Friars“ и Шекспиров “Globe“ за које је пренета дрвна грађа Барбицовог театра, 1598. године. Ерл од Есекса је, након побуне, погубљен 1601. године, а краљицу Елизабету на престолу наследио њен шкотски сестрић Џејмс, син убијене шкотске краљице Мери. 1611. године објављена је званична верзија Библије на енглеском језику, а 1613. позориште Глоб је изгорело, када је у току представе *Хенри VIII* испалено топовско ђуле и запаљен сламнати кров. Тада у власништву Људи лорда Коморника, обновљено је већ наредне године, али већ 1644. године је потпуно уништено и на своју реконструкцију чекало је све до 1997. године. То је учинио амерички редитељ Сем Вонамејкер, чије име данас носи и нови, затворени објект у коме се представе гледају уз светлост свећа. Вонамејкер је каријеру започео на Бродвеју, а преселио се у Британију након притисака због идеолошког (комунистичког) опредељења. Обновљена зграда више подсећа на оригиналну из 1599. године, него што је замена из 1644. Католичка црква осудила је Коперников систем, а 1623. године Шекспирови пријатељи Хемингс и Кондел објавили *Први фолио*, прво издање Шекспирових сабраних дела.

Шекспир је баштиник је Есхила, Софокла, Сенеке и Плаута, Боеција, Парацелзуса и Примодеја, али и Томаса Мора, Еразма Ротердамског и његове *Похвале лудости* која је изнедрила мудру луду, или, како ју је Шекспиров савременик и колега глумац Роберт Армин назвао „лудом-филозофом“ (“foolosopher”), Шекспиру великој мери следи и француског мислиоца Монтења, са чијим *Есејима* се упознао захваљујући пријатељству са преводиоцем и издавачем италијанског порекла Џоном Флориом. Монтењ је творац личног есеја, који ће код Шекспира попримити форму солилоквијума. У својој књизи 1599, Џејмс Шапиро жели да објасни оно што он сматра великом разликом између *Јулија Цезара* и *Хамлеја* у погледу заступљености монолога те године, са само шест месеци размака између две драме.² Прва два тома Монтењовог рада објављена су у Француској 1580. године, али је он почео да буде познат у Енглеској тек крајем 1590-их, а објављен је у врхунском енглеском преводу Џона Флорија 1603. године. У средњовековној драми, солилоквијуме су изговарали алегоријски ликови: Милост, Човечанство, Свако, Старост и Свест, као и Бог и Ђаво. Солилоквијуми су упућени публици с намером да се она активно укључи,

² Цитат по Corcoran, *Shakespeare's Soliloquies: Text, Theatre, Film*, стр. 80

јер је сврха ових комада била теолошка и морална поука, смернице за спасење. Драмски сукоб добра и зла потиче још од античке психомахије, која је била и наслов песме ранохришћанског аутора Пруденција. Цео заплет је психомахија. У једном моралитету касног средњег века, рецимо, насловни јунак, Људски род, представља се на следећи начин:

My name is Mankind. I have my composition
/ Of a body and of a soul, of condition contrary. / Betwix them twain is a great division;
/ He that should be subject, now he hath the victory.³

Реч “soliloquy“ први пут је забележио Оксфордски речник енглеског језика 1613. године и дефинише је као „приватни разговор“. Реч *soliloquium* је први пут у четвртном веку нове ере употребио Августин у својој *Књизи солилоквија (Liber soliloquiorum)*, која је слободно преведена на староенглески језик у време владавине краља Алфреда (девети век). Код Августина, међутим, ова реч не значи „говорити сам“, већ ући у одређену врсту дијалога – између душе и Бога, на пример, или између различитих способности самог ума, као што су разум и воља. Реч солилоквијум у средњовековној Енглеској, дакле, имала је специфичне религиозне конотације и била је повезана са молитвом и личном медитацијом. Ова употреба „монолога“ опстаје све до осамнаестог века, о чему сведочи наслов објављен 1738. године, *Devout Exercises of the Heart in Meditation and Soliloquy*.⁴

Какав је био свет у очима Шекспира и његових савременика, колико се знало и колико су били жилави корени које је пустио средњи век? Шекспир је, баш као и његов Хамлет, модеран ум поникао из тмине средњег века и сукобе та два света он често проживљава и приказује. У шеснаестом веку, каже Теодор Спенсер, сплет аристотеловске, платоновске, стоичке и хришћанске мисли готово неразлучиво је био део опште прихваћених концепата, по обрисима истих као у средњем веку. Небеса покреће први слој, *primum mobile*, спољни прстен свемира. Он на свака 24 часа направи пун круг у правцу запад-исток и тиме покреће осам сфера испод себе. Те планетарне сфере имају велики утицај на Земљу, те су директан узрок свег небеског кретања и индиректан узрок земаљског кретања. Логично је онда било и да све остале планете имају утицај на Земљу, поред тога што Сунце диктира годишња доба, а Месец плимју и осеку. Но, иако се знало за Коперниково револуционарно откриће о хелиоцентричном систему (математичар Џон Дигс га је тридесетак година касније додао као прилог уз астролошки алманах свог оца Леонарда за 1576. годину, *Prognostication*),⁵ Елизабетанци су још увек веровали у Птоломејев

³ *Ibid*, стр. 68

⁴ Corcoran, *Op.cit*, 57

⁵ Hackett, H. *The Elizabethan Mind: Searching for the Self in an Age of Uncertainty*, стр. 213

геоцентрични систем. Рецимо, Џон Кејс (John Case) у свом делу *De Sphaera Civitatis* из 1588. године пореди краљицу Елизабету са , а правду са земљом, центром око кога се све остале планете крећу. Планирано постојање човека на Земљи, због Адамовог пада, било је шест хиљада година, до судњег дана. Свет уређују три закона: закон природе, закон народа и грађански закон. Уметност је тумачење правила природе и кроз уметничка дела, човек као продукт природе, испуњава своју природну функцију. Тело је космос у малом, а држава објашњава тело, као код Томе Аквинског: „краљ је душа у телу, а Бог у свету“.⁶

Елизабетанци су о уму знали да је подложен утицајима споља и да разум треба да обуздава страсти. Вероватно најпознатије дело из тог периода је енглески превод холандског лекара Левинуса Лемниуса, *De habitu et constitutione* (енг. *Touchstone of Complexions*), из 1576. године, уз *Француску акадерију* збирку моралних, филозофских и научних размишљања Пјера де ла Примодјеја (*L'Academie francaise, Pierre de la Primaudaye, 1577*) и *Бајмана о Бартоломеју*, превода радова Вартоломеја Англиканског из тринаестог века, уз додатке Стивена Батмана (1582).⁷ Лемниус пореди људски организам са државом, на начин сличан хијерархији у *Кориолану*: највиши ниво управља и контролише оне ниже, простије, нагонске нивое. Но, како примећује професорка са Краљевог колеџа у Лондону Бриџит Есколм,⁸ елизабетанци су ипак одлазили у позориште да посматрају ексцесивне страсти, односно, како их ми зовемо – емоције: бес, смех, заљубљеност, убиство из освете. Реч „емоција“ (енг. “emotion“) унета је у Оксфордски речник по први пут 1602. године, а значио је „узнемиреност ума, узрујано душевно стање“. Начин изражавања емоција не зависи само од темперамента, већ и од сплета породичних и друштвених околности. Зато се неке емоције сматрају прикладним, како у позоришном, тако и политичком и друштвеном животу, док се друге потискују или кажњавају. У основи схватања прекомерних емоција у раном модерном добу било је уверење да су оне соматске. Неравнотежа телесних течности изазивала је болест, чак и лудило. Тело се сматрало веома порозним и подложним ћудима, разуму, небеским телима и светом.

Мало је доказа да је Шекспир познавао Аристотелову мисао. За Аристотела је цео терет, сва кривица, била на небесима. Код њега се мешају унутрашњи и спољни свет.⁹ Аналогија која је у средњовековној мисли постојала између човека и Бога постаје у ренесанси кључ за спознају онога што Парацелзус назива „великом тајном мудрости“. Сваки људски поступак налази одјек споља, у макрокосмосу. Гордост, грех, препуштање страстима, имају спољашњу аналогију у политичком хаосу и дегенерацији природе (о томе видети и страну

⁶ Spencer, T. *Shakespeare and the Nature of Man*, стр. 26–37

⁷ Hackett, H. *Op.cit.*, стр. 20

⁸ Escolme, B. *Emotional Excess on Shakespearean Stage*, стр. xvi–xix

⁹ Muir, K. and Schoenbaum, S. *Shakespeare and the Thought of His Age*, стр. 20

80 овде, Ханкинс). Аристотелово дело *De Anima* остало је обавезно штиво током средњег века, а по њему се, хијерархијски, душа се састоји из три дела: рационалног, као највишег; осећајног и вегетативног. Рационални, што би било еквивалент уму, даље се дели на интуитивни и дискурзивни. За сваки део тела, укључујући и душу, „надлежна“ је по једна планета. Тако је душа, заједно са јетром која на њу утиче, под дејством Јупитера; мозак је под дејством Месеца. То ћемо на пример, видети код Отела, који се жали да је Месец пришао превише близу и помрачио му ум.

Лили Кембл је још 1935. године објавила књигу *Shakespeare's Tragic Heroes – Slaves of Passion* (*Шекспирови трагични јунаци – робови страсти*), објашњавајући страсти које људи не успевају да контролишу за разлику од стоика Хорација, чији је стих и послужио за њен наслов. За полазну тачку у тумачењу узима елизабетанску теорију ћуди. Сваки јунак има своју страст, која се стапа са његовом трагичном грешком, а најчешће она то и јесте. Хамлетова грешка је вишак контемплације и неодлучна акција; Лирова кобна грешка је подела краљевства и протеривање Корделије; Отелова грешка је то што слепо верује манипулатору Јагу, а не својој анђеоској супрузи која је поднела многе жртве да би била са њим, итд.¹⁰

Четири телесне течности (енг. “humour“, од лат. “humor“, што значи течност или влага) одређују нарав, односно темперамент човека, теорија је коју је развио Гален и која је доживела процват током средњег века. Гален је заступао идеју о јединству ума и тела. Први Галенов преводилац на енглески, Џон Џонс, лекар, објавио је 1574. године *Галенову књигу елемената*.¹¹ Он представља највеће ауторитете, Хипократа и Галена, као и њихове највеће антагонисте, парацелзијанце. Такође, анализира питање микрокосмографије, односно – да ли човека треба анализирати на основу четири елемента или четири телесне течности. Микрокосмички, човек се посматра као мали свет, који у себи садржи све елементе који сачињавају велики свет. Ови елементи су: вода, ватра, ваздух и земља. Четири одлике ових елемената су: топло, хладно, мокро, суво. Ватра је топла и сува, вода је мокра и хладна, ваздух је топао и влажан, земља је хладна и сува. У сваком човеку налазе се телесне течности, а све постоје у крви: сама крв, жуч, флегма и меланхолија. Крв је, као и ваздух, влажна и топла; такође, има слadak укус. Жуч је топла и сува; укус јој је горак. Флегма, као вода, влажна је и хладна; меланхолија је, попут земље, хладна и сува. Уколико је у организму највише присутна крв, односно ваздух (топао и влажан), имамо сангвиника; уколико је претегло на страну црне жучи и Земље (хладна и сува), онда је та особа меланхолик; флегма, односно вода (хладна и влажна) даће нам флегматика; а жуч или ватра (топла и сува) чине једног

¹⁰ Campbell, L. *Shakespeare's Tragic Heroes – Slaves of Passion*, стр. 51

¹¹ *Ibid*, стр. 65

колерика.¹² Да је, на пример, Лир колерик констатовали су сви у његовом окружењу због преке нарави (енг. "hideous rashness"), док Хамлета вероватно нису од рођења знали као меланхолика, јер се питају шта је узрок толике промене и хоће да „ишчупају срце његове тајне“. Не само темперамент, већ и интелектуалне способности зависе од равнотеже телесних течности: топлота и сувоћа обезбеђују добро памћење, али у претераној мери доносе заборав; влага доноси отупелост и немар. Наравно, поред четири фиксна типа, постоји безброј комбинација темперамената у зависности од заступљености течности, што је и дало толико ликова из комедија ћуди.

После Томаса Елиота, аутора *Замка здравља* (Sir Thomas Elyot, *The Castle of Health*, 1539), који је службовао на двору Хенрија Осмог и написао овај практични приручник из медицине за широку употребу, у ренесанси су познати аутори трактата о меланхолији били англикански свештеници Тимоти Брајт (*A Treatise of Melancholy*, 1586) и Роберт Бартон (*The Anatomy of Melancholy*, 1621). Брајт, лекар и, касније, свештеник, разликује два типа меланхолије: природну и неприродну. Природна се јавља услед неравнотеже телесних течности, односно преваге црне жучи, док неприродну изазивају стања стреса и трагични догађаји.¹³ Бартон хистерију везује пре свега за жене, и то припаднице више класе, док меланхолију везује за мушкарце, учене људе, геније попут Демокрита и себе самог, иако су њени узроци, па и жртве, бројни и разни. Али, када дефинише симптоме меланхолије код „девојака, опатица, и удовица“, он их даје у контексту „напада мајке“, што везује за брачни, сексуални и класни статус, односно сексуалну фрустрацију. Бартон, који је готово трећину своје *Анатомије* посветио љубавној меланхолији, пружа необично физички опис те љубави: вољена особа зарази љубавника путем очију, јер “зраци које очи шаљу носе извесна духовна испарења, па тако заразе оног другог”. Када дође до заразе, каже Бартон, страст се смешта у нижи део психе, одакле се подиже и помути чула љубавника, а, у екстремним случајевима, отера га у лудило. Екстремна страст – подизање доњих предела психе – уништава узвишене способности.¹⁴

* * *

„Да ли је Шекспир још увек наш савременик?“, запитали су се шекспиролози приликом обележавања 25 година чувене Котове књиге *Шекспир наш савременик*. Јан Кот је веровао да је Шекспир увек наш савременик, само да је некада то више него у неким другим епохама. Према Коту, савременик значи „однос између два времена, од којих је једно на сцени, а друго ван ње“. Бертолд Брехт, кога Кот често цитира, тврди да Шекспир није ванвременски, већ човек

¹² Muir & Schoenbaum, *Op.cit.*, стр. 21

¹³ Bright, T. *A Treatise of Melancholy*, стр. 37

¹⁴ Burton, R. *The Anatomy of Melancholy*, стр. 216, 312

свог времена и да се његова универзалност огледа у опису једне фазе људског развоја. У тој дијахронији, пратимо теологију, филозофију, етику и метафизику, уз све присутнију медицину и астрологију; оно ближе нама, појединцима, на свим меридијанима, налазимо у причама о љубави, породици, освети, љубомори, оданости и жртвовању – свим породичним сагама и историјама краљевстава које нам кроз ту ширу слику доносе и огољеног и несавршеног човека, његову субјективност и подсвест, страхове и комплексе. О томе ће посебно поглавље отворити тек двадесети век психоанализом, а надовезаће се родне студије, феминистичка критика и културни материјализам. Нека од изнетих поређења, тврдњи и закључака делују пренатегнуто и нереално, али не можемо се отети осећају да је много тога чему је модерна наука дала стручне називе, као феномен интересовало Шекспира и да је снагом свог генија успевао да докучи и нешто од онога изван појавности. Од инцестуозних односа и подвесних жеља какве читамо у *Хамлејту* и *Краљу Лиру*, до трауме данског и тројанског краљевића, као и венецијанског Мавра, за коју теорија трауме има назив ПТСП: посттрауматски стресни поремећај. Само, за Шекспирове јунаке је префикс пост- вероватно сувишан, јер њихова је и траума садашњости, испреплетена са аветима прошлости, што само још више усложњава цео пут до разрешења. Оно што се не може испричати непосредним наративним дискурсом, свој израз налази у измештању, симболизацији и поступцима, како је то описао Фројд у „Подсећању, понављању и елаборацији“ (1914).¹⁵ Зато су неке приче о Шекспировим јунацима идеалне студије случаја за психоаналитичаре и психијатре, али били су омиљени и представницима антипсихијатријског покрета, Томасу Саксу и Р. Д. Ленгу.

Шекспира сматрамо својим савремеником колико и целу историју, јер се она циклично понавља: борбе за превласт, издаја, манипулисање масама, популизам, амбиције, варљивост моћи и ефемерност свега на земљи... Дискриминаторни ставови изражени у његовим драмама, попут расизма, антисемитизма, мизогиније, против којих се и данас боре чак и најразвијенија друштва, приписивани су самом аутору и правдани тадашњом климом и увреженим схватањима. Но, Шекспир је имао исконски осећај за правичност, те су за њега постојали само људи, без икаквог предзнака. Зато ће његова Емилија изговорити револуционарне речи о истим правима и потребама мушкараца и жена, а његов Шајлок ће нам показати да су сви људи, припадници свих верских конфесија, у суштини исти. Још је 1632. године непознат аутор рекао је да је Шекспир „плебејско дете с високог престола ствара читав свет и управља њим, невидљиво утичући на човечанство.“ Створивши читав свет насељен бесмртним ликовима, примерима који људе застрашују и узорима на које се угледају, Шекспир је утицао, утиче и утицаће на човечанство, дубље, снажније

¹⁵ Freud, S. „Remembering, Repeating and Working through“, стр. 145–6

и трајније него ма који други књижевник. У томе је ненадмашна величина и непролазни значај Виљема Шекспира.

Џулијет Дусинбер одаје Шекспиру признање на одбијању конвенционалног става према женама као нужно инфериорним. У друштву и времену у коме је живео, жене су биле у положају субординације какав је иронично описао у завршном монологу *Укроћене њорџаги*, у коме је муж жени господар и хранитељ, а она кротка и захвална, као према свом оцу пре удаје. Његове трагичне хероине имају несразмерно мало текста и времена на сцени, али у комедијама је потпуно другачије. Оне су виспреније, предузимљивије и речитије од често збуњених и комформистички настројених мушкараца. Тиме је Шекспир завредио титулу феминисте *avant la lettre*, како га је назвала Дусинбер.¹⁶ И заиста, префикс пра- често иде уз Шекспирово име: прафеминиста, прапсихолог, претеча квир литературе... Феминизам није могао постојати у елизабетанско доба, али Дусинбер верује да су за Шекспира жене биле једнаке са мушкарцима у свету који их је прогласио неједнакима. Одбијао је да их физички, духовно и интелектуално подели. Феминистичке и родне студије почеле су много раније – Дејвид Леверенц пише о жени у Хамлету стотину година након Вининговог огледа баш таквог наслова (*The Woman in Hamlet*), Џенет Аделман види жену као претњу мужевности јунака, а Илејн Шуволтер као жртву мушке доминације и потискивања осећања и нагона.¹⁷ Мелиса Мари је 1979. године за енглеску женску трупу „Хормонски поремећај“ – написала драму *Офелија*,¹⁸ у којој је насловна јунакиња лезбијка, која одлази у герилску комуно. Од Хамлетове жртве, како је углавном доживљавана, она прераста у симбол субверзије и побуне. Дакле, Шекспир је препознао потребу за ослобађањем, за испољавањем суштинског „ја“, често потискиваног или негираног. Зато га је толико занимало несвесно, као пра-психоаналитичара који зна да за све постоји узрок и осветљује најмрачније кутке за које не знамо или у које се плашимо да завиримо.

Кроз своје ликове је Шекспир, кад им деконструкцијом отклонимо слој по слој класног, верског, националног, културолошког и родног, приказао човека од крви и меса, са свим манама и врлинама, те се зато сви ми у њима можемо пронаћи. Речима чувеног класицисте др Самуела Џонсона, у предговору *Сабраним делима Вилијама Шекспира*, бард је песник природе, који је за своје читаоце „држао огледало пред понашањем и животом људи.“¹⁹ У томе је Шекспир као Леонардо да Винчи. Опажа и приказује, не проповеда

¹⁶ Taylor, M. (ed.) *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*, стр. 197

¹⁷ Showalter, E. “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism” from *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, стр. 223

¹⁸ *Ibid*, стр. 91

¹⁹ Johnson, S. Preface to Shakespeare, *The Plays of William Shakespeare in Eight Volumes in Johnson on Shakespeare*, стр. 13

– дескриптиван, никад прескриптиван. То је заједничка оцена теолога, филозофа и психолога, који Шекспира називају „моралним психологом“. Он не генерализује, не ствара типологију и не суди.

Кад смо код класицизма, морамо приметити да је Шекспир био далеко популарнији код анти-класициста, због непоштовања правила и неукротивог духа који се није дао скучити у калупе и проскрибоване форме. Зато је своју ренесансу доживео са романтизмом, ношен вихором слободе и бурних осећања у надирању. Зато ће Гете изнети следеће у делу „Zum Shakespeare Tag“ („Поводом Дана Шекспира“) из 1771. године: „Шекспирово позориште је као лепа скриња за реткости, у којој се одвија историја света пред нашим очима на невидљивој нити времена... већину те господе (Волтер, Виланд) вређају његови карактери. А ја узвикујем: Природа! Природа! Ништа није тако природно као Шекспирови људи.“ Поводом првог издања *Хамлеџа* на немачком језику, Гете је записао: „Шекспир, као и сам универзум који приказује, открива увек нове стране и на крају ипак остаје недокучив.“²⁰

У то време, француска критика била је веома слична немачкој, с тим што су Мадам де Штал и Шатобријан почетком деветнаестог века увели сентименталног принца на сцену, уместо интелектуалног. Њихова верзија је заправо гетеовска и романтична. Први немачки критичар *Хамлеџа* био је Мозес Менделсон, који је 1757. године превео монолог „Бити или не бити“ у бланкверсу. Сматра се да је имао велик утицај на свог пријатеља Лесинга, који се често сматра пиониром немачке критике Шекспира. А по пажњи коју посвећује интроспекцији главног јунака, Менделсон готово да нам је прорекао Колриџа. На залагање Лесинга, Виланд је 1762–1766. превео *Хамлеџа* и још 21 Шекспирову драму.

Није случајно што су неки од најпознатијих јунака великог Достојевског – двојници Шекспирових трагичних јунака. Или што је Џемс Џојс у своје романе унео промишљања о Шекспировим загонеткама. Његов Стивен Дедалус био је фасциниран контроверзним питањем ауторства, које је, као и сам Шекспир и његов Хамлет, повезивао са питањем очинства. Алудирајући на Хомера или „песника сличног имена који је написао Хомерове песме“, Џојс о Шекспиру говори као о неком „Rutlandbaconsouthamptonshakespeare or another poet of the same name“.²¹

* * *

Први преводи Шекспира на српски језик најпре су били са немачког језика: 1863. године *Млеџачкој ирџовца* је превео Јован Петровић, а 1864. Лаза Костић *Хенрија VI*. Потом су Шекспирова дела са енглеског оригинала преводили Светислав Стефановић, Живојин Симић и Сима Пандуровић, Велимир и

²⁰ Димић, М. „Немачки класичари о Шекспиру“, у *Олџеги* бр.2, стр. 46–47

²¹ Garber, M. *Shakespeare and Modern Culture*, стр. 215

Бранимир Живојиновић, Саша Петровић, сонете Стеван Раичковић, проф. др Данијела Камбасковић Шварц и проф. др Јелисавета Милојевић, *Хамлеџа* у оригиналној версификацији професор Вујадин Милановић. Прве изведбе бележе се 60-их година деветнаестог века, са *Млејачким њрјовцем* 1867. и *Укроћеном њорјојади* 1869. Пре готово три године дочекали смо и адаптацију филма у позоришну представу, „Заљубљени Шекспир“ Београдског драмског позоришта, сјајне редитељке Ане Томовић.²²

Помињање Достојевског неминовно нас асоцира на великог познаваоца како руског, тако и енглеског генија – на владика Николаја. Пре сто година, у жеку Првог светског рата, на обележавању 300 година од Шекспирове смрти у Лондону, Србију су представљали Николај Велимировић, тада филозоф и духовник и Павле Поповић, професор Београдског Универзитета, који је рецитовао песму Лазе Костића о 300-годишњици Шекспира. Јубилеј је прослављен и у Српском народном позоришту у Новом Саду. Излагање Владике Николаја, које је саопштио на енглеском језику под насловом “Shakespeare the Pananthropos“ („Шекспир свечовек“), објављено је у спомен-књизи овог догађаја. Он Шекспирову популарност међу Словенима објашњава његовим панхуманизмом, који кришом гравитира према лирском му пандану Достојевском и на чијем је чаробном језику Словени препознају сопствену душу. Попут Платоновог Свечовека, универзалан је и свеобухватан, а зло нам предочава „пластично“, попут Библије, каже Николај Велимировић: „Ја не познајем Шекспира. Чак га и не могу познавати. Али, он зна мене; описао ме је, одсликао све тајне моје душе...“²³

Оснивач Катедре за англистику Филолошког факултета, др Владета Поповић, докторирао је у Енглеској на тему “Шекспир у Србији“, написао *Живој и дела Виљема Шекспира*. У Београд су, између осталих чувених шекспиролога, долазили: Алардајс Никол, Џон Холовеј, Хелен Гарднер; последњих петнаестак година, Стивен Гринблат, Стенли Велс и Мајк Торнтон Барнет. Предавачи овог предмета (били) су и професори Веселин Костић, Вида Е. Марковић, Вујадин Милановић, Светозар Кољевић, Зоран Пауновић, Владислава Гордић Петковић и Милица Спремић Кончар на Англистици, односно Зорица Бечановић Николић на Катедри за општу књижевност.

2012. године, уочи Олимпијских игара у Лондону, Народно позориште из Београда наступило је на даскама чувеног Глоб театра са Првим делом *Хенрија VI*, у бриљантном преводу професора Зорана Пауновића, а две године касније имали смо прилику да узвратимо гостопримство члановима Шекспировог Глоба и њиховом *Хамлеју*, у Народно позоришту у Београду.

* * *

²² <https://www.bdp.rs/predstave/zaljubljeni-sekspir>

²³ Милановић, В. *Владика Николај о Шекспира*, стр. 90

Критичаре XX века све више је занимала игра речима, плуралност значења, одвајање форме од садржине. Писци се занимају за реконструкцију или поновну конструкцију целе приче, па тако Џон Апдајк²⁴ пише роман о животу Гертруде и Клаудија пре почетка радње коју ми затичемо у Елзинору, комбинујући сва три извора: Сакса Граматика, Белфорема и Шекспира. Алдо Николај²⁵ пише драму *Хамлејт у њиканџином сосу*, у којој меша апокриф, „црну“ комедију и пастиш, а Хамлетов свет смештен је у кухињу у Елзинору; хаос у држави потиче од хаоса у кухињи; Хамлет показује хомосексуалну наклоност према Лаерту, Офелија је са Лаертом у инцестуозној вези, а Хорацио има донжуанску манију. Астролози тумаче Хамлетову судбину положајем звезда, а шоу Монтија Пајтона Хамлетову дилему извргава руглу и прави урнебесну пародију са главним јунаком који одлази психијатру.²⁶

Данас нам се нуди мноштво теорија и тумачења: лакановско, фукоовско, дериданско. Шекспирова дела читају се кроз призму његове личности и биографије или у духу Гринблатовог новоисторизма. Објашњавају се речником феминизма, марксизма, психоанализе, деконструкције. Критичари попут Гринблата, Голдберга и Тененхауса тврдили су да су Шекспирови комади и позориште као друштвена институција били у служби конзервативне идеолошке праксе, док културни материјалисти попут Дракакиса, Долимора и Синфилда одбијају да посматрају позориште као инструмент државе. Мајкл Бристол је 1996. написао да је Шекспир био „морално непринципијелни опортуниста, лукаве стратегије и тржишне оријентације“.²⁷ Па, да ли је Шекспир био субверзиван или режимски писац? Џулијет Дусинбер²⁸ тврди да се Шекспиров дисидентизам најбоље види у неслободном друштву, сличнијем ономе у коме је он живео, као што су биле комунистичке земље или Јужна Африка за време апартејда. Професор Ферни је, на поменутом гостовању 2016. године, говорио о томе како је Шекспир надахнуо борце за слободу, од чартиста у Енглеској до Лајоша Кошута у аустроугарској „тамници народа“ и српских романтичара пробуђене националне свести. Додајмо белешке Нелсона Манделе, вишедеценијског сужња на острву Робен, које је писао на маргинама Шекспирових стихова у књигама затворске библиотеке и писма која је слао својој супрузи Вини, цитирајући Шекспира.²⁹ Попут Боеција, који је утеху нашао у читању филозофије (*De Consolatione Philosophiae*), Мандела је смирен и уверен у праведност своје борбе, као и њен позитиван исход, ма како дуготрајна и мукотрпна била. Тако он цитира Орланда из *Како вам грајо*, када

²⁴ Апдајк, Џ. *Гертруда и Клаудије*, превоо Сергеј Мацура, Народна књига, 2001.

²⁵ *Сцена*, Нови Сад, број 4–5, година XXXIX, јул-октобар 2003, прев. Мара дел Бианко Чолић

²⁶ *Hamlet and the Bogus Psychiatrist*, www.heretical.com preuzeto sa www.25.08.2005.

²⁷ Logan-Rudnitsky, *Contending Kingdoms*, стр. 77

²⁸ Dusingerre, *Shakespeare and the Nature of Women*, стр. 308

²⁹ Schalkwyk, D. *Hamlet's Dreams*, стр. 37, 42

у изолацији и изгнанству политичког затвореника проналази и нешто добро: „Слатка су искуства несреће и беде“ (енг. “Sweet are the uses of adversity”, 2.1.).³⁰ Два затвореника са његовог одељења обележила су Пукове завршне речи из *Сна леиње ноћи*: Замислите да сте снили / И да сте све опсене ту / Видели само у свом сну. (енг. “If we shadows have offended... No more yielding but a dream”, 5.2. Епилог, 1–6). Вероватно су желели да о тој мучној стварности размишљају као о сну, да би га лакше распршили и заменили фантазијом.³¹

Постоји потреба да се Шекспир радикализује, да се користи за утицај на шире друштво, као некада. Данас је то могуће више метафоричком смислу. Професор Ричард Вилсон, такође гост (2014) и пријатељ Београда, дефинише улогу Шекспировог наслеђа на следећи начин: „Шекспир је одвећ драгоцен за британско друштво да бисмо га одложили као породичну сребрнину. Као уметничко дело, споменик старим боговима, Шекспирова драма се мора поново тумачити, прераспоређивати, поново заузимати. Речима редитеља попут Такера или Богданова, Шекспир се још увек може показати као тројански коњ који тресе културну тврђаву“.³²

Нови медији пренели су Шекспира на екране, од *Мајбеџа* Орсона Велса, 1948. године, па до више десетина филмова, чији број из године у годину расте. Они прате друштвене тенденције и психолошке интерпретације, тако да ћемо у режији Лоренса Оливијеа увек читати Фројда, а код нашег Кокана Младеновића осетити јак друштвено-политички ангажман. Алмереидин *Хамлеј* из 2000. године нуди нам корумпираног и манипулативног тајкуна у лику Клаудија, док је Офелија озвучена „бубицама“ за прислушкивање Хамлета. *Кориолан* Рејфа Фајнса из 2011. године, иначе сниман у Србији, приказује исту причу о изгнанству и освети, само у модерно доба. Али, Шекспир нам је показао да смо и ми Римљани. Јер,

Ко је овде тако низак да би хтео бити роб? Ако га има, нека каже,
јер њега сам увредио. Ко је такав варварин да не би хтео
бити Римљанин? Ако га има, нека каже, јер њега сам увредио.
Ко је овде тако подао да не воли своју отаџбину? Ако
га има, нека се јави, јер њега сам увредио. Прекидам, да чујем одговор.
СВИ. Нико, Бруте, нико. (*Јулије Цезар*, 3.2.)

* * *

Па, шта то данашња публика жели? Модерно доба донело је блогове, књиге у pdf и киндл верзијама... што је за нас можда и добар начин да се

³⁰ *Ibid*, p.42

³¹ *Ibid*, p.37

³² Taylor, *Op.cit*, стр. 185

вратимо Шекспиру, јер он се савршено уклапа и у најмодерније технолошко окружење. У доба модерних технологија и брзог живљења, Шекспир би се сигурно добро уклопио, јер је, као и његов Хамлет, он човек новог доба и имао је осећај за *zeitgeist*. Кад се осврнемо на свет око себе, препознајемо феномене које је Шекспир пророчки предвидео, можда баш зато што је разумео тај Велики механизам који понавља циклусе историје, који се не може зауставити, нити променити, како га је описао Јан Кот.³³ Сваки владар пред собом има исти пут, исте степенице којима се пење до врха. На том путу су убиства, свргавање с престола, издаје и побуне. А од врха до понора дели га само један скок. Тиранин је ту безличан, он је сама историја. Његов прототип, Ричард Трећи, од Елизабете је направио „слаткоречив уводник за какво / Позорје грозно; бићем што високо / Уздигнуто је да би се дубоко / Сурвало доле“³⁴ (енг. “The flattering index of a direful pageant, / One heav’d a-high to be hurl’d down below, 4.4.85-6...”) Тако је и у Котовом есеју „Краљеви“ главни јунак тај точак који протагонисте доводи до врха, а одмах спушта на само дно. Илустрована Холкамска Библија, са почетка четрнаестог века, једном од најлепших енглеских рукописа, точак Среће носи четири облика владара. Прво, младића који се уздиже до врха точка, са круном у подигнутој руци: *Regnabo*. На самом врху је владар који је и даље млад, са круном и жезлом: *Regno*. Он, међутим, брзо стари и када га следећи пут видимо, оседео је и преврне се наопачке са тог истог точка, а поиспадају му и круна и жезло: *Regnavi*. На крају, на самом дну точка, лишен краљевских почести и обележја, погружен је и босоног: *Sum sine regno*.³⁵

Свако наредно поглавље, сваки велики Шекспиров чин, само је понављање, још један круг тог Механизма. Ратови, мигрантска криза, трговина људима, друштвено раслојавање, губитак вере и ослонца, лажне вести и пост-истина, расизам, антисемитизам и сексизам, државни удари и револуције – све то имамо у Шекспировој „археологији будућности“, како је то назвао Кирнан Рајан.³⁶ Када неки будући археолози културе пронађу Шекспирове драме, мислиће да је писао о далекој будућности, или ће ископавати сопствену будућност.

* * *

Психологија и психоанализа увеле су нове појмове и термине којима објашњавамо Шекспирове јунаке и њихове поступке. Започео је, наравно, Фројд, отац психоанализе. Има и мишљења да је Фројдова наука заправо – псеудонаука и да се он заправо бавио књижевношћу, да је из ње црпео примере

³³ Kott, J. *Shakespeare Our Contemporary*, стр. 10–11

³⁴ Превод Велимира Живојиновића, *Сабрана дела*, *Op.cit.*, стр. 851–913

³⁵ Kott, J. “The Cruel Webster” у: *The bottom translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival tradition*, стр. 153

³⁶ Ryan, K. *Shakespeare’s Universality – Here’s Fine Revolution*, стр. 68.

за поремећаје које је дефинисао (Едипов комплекс, Електрин комплекс). Фројд често демонстрира своје теорије примењујући их на књижевност, посебно на дела Шекспира, на кога се позива више него било који други аутор. Он пише Вилхелму Флису, колеги психоаналитичару, да сумња да је Хамлет погођен истом дилемом као и Едип – превише воли своју мајку и гнуша се очеве интимност са њом, ситуација коју признаје да је доживео у младости. Он даље развија ову идеју у *Тумачењу снова*, тврдећи да Хамлет не може да освети убиство свог оца јер Клаудије представља остварење његових несвесних фантазија из детињства; уместо да мрзи Клаудија, са којим се идентификује, он мрзи себе због тога што је као његов стриц. Фројд касније означава Хамлета као „светски познатог неуротичара“.³⁷ Писац не сме да именује потиснуту жељу, да не би довела до тога да се публика дистанцира од јунака. Фројд тврди да драматичари пружају публици и себи катарзично искуство да се баве неурозама. Као резултат тога, књижевност подсећа на психоанализу помажући потиснутим несвесним осећањима да се појаве у свести, а аутори су попут психотерапеута у својој способности да разумеју необична психолошка стања. Психоаналитичари су одавно препознали психолошку теорију књижевности и истраживали су је како би доказали и поткрепили своје теорије. Сигмунд Фројд приписује „креативним писцима“ заслуге да су први открили и представили несвесно и да су испред психолошке теорије у свом знању о уму, „јер се ослањају на изворе које ми још нисмо отворили за науку“: њихов „опис људског ума је заиста домен који је највише [њихов] сопствени; [они] су од памтивека били претеча науке, па тако и научне психологије Тако креативни писац не може да избегне психијатра, нити психијатар креативног писца“.³⁸ Фројд верује да филозофи и песници, а посебно Шекспир, имају интуитивно разумевање људских емоција и открили су сложеност психе пред њим, а он пружа само научни процес којим се то разуме. Али он приписује велике способности овом процесу наводећи да потпуно разумевање великих књижевних дела не би било могуће без примене психоанализе, а мистерија *Хамлета*, посебно, није објашњена све док представа није била подвргнута психоанализи.

Затим, ту је, термин „мистична партиципација“, *participation mystique* – пост-утерална веза између детета и мајке, због које није довршен развојни циклус одраслог мушкарца, коју видимо код Хамлета и Кориолана, чије су мајке једне од ретких живих, присутних у радњи дела и животима истоимених јунака; а коју у *Отелу* отеловљује марамица. Термин је Леви-Брилов, а српски психијатар Владета Јеротић објашњава га у свом есеју о страху од жене.³⁹ Мајке често инсистирају на тој вези у периоду када се дете осамостаљује, тежећи да продуже ону „мистичну партиципацију“ која се развија у њиховом

³⁷ Brown, C. *Shakespeare and Psychoanalytic Theory*, стр. 15–16

³⁸ *Ibid*, стр. 1

³⁹ „Страх од жене“ у *Најлепши есеји Владете Јеротића* (ур. Милисав Савић), стр. 99–103

односу у току прве године дететовог живота, преносећи је са биолошког на психолошки план. У таквим случајевима, дете се боји мајке и ту бојазан може да прошири на жене уопште. Пошто сви у себи носимо и женски принцип, односно Аниму, и мушки, односно Анимус, претерано инсистирање на једноме доводе до супротстављања у виду наглашавања оног другог. У породицама где влада патријархат, са бојажљивом и поводљивом мајком, дете обично јача своју „женску“ црту. Хамлет је типичан пример тог нежног, помало феминизираниог принца, за разлику од Отела или Магбета које увек замишљамо на бојном пољу или у некој акцији.

Професор ренесансне и Шекспирове књижевности Метју Фајк применио је аналитичку психологију Карла Густава Јунга на Шекспирове драме пружајући ново поимање њихове индивидуације.⁴⁰ Он објашњава сукоб персоне – спољашњег аспекта, који је често само маска за јавност или наметнута улога, са анимом – унутрашњим, често потискиваним, које тако прелази у подсвест. Хамлет истиче своју мужевну страну, те је све што долази из дубина његовог бића – женски несигурно, као реакција аниме на притисак персоне. Метју Фајк подсећа на четири фазе еротизма,⁴¹ оличене у четири архетипске женске фигуре (Сибил/Софија – анима која пружа мудрост и смернице, Чаробница/Јелена Тројанска – анима која заводи и зачара, Девица Марија/Отелова мајка – материнска анима која негује, али и гуши и Ева/Дездемона – супружничка анима и достојно партнерство. С обзиром да је марамицу добила од египатске чаробнице, која ју је, опет, наследила од пророчице (сибиле), Отелова мајка је предаје Дездемони, односно завештава његовој будућој жени, чиме се процес аниме завршава и развој у смислу психолошког сазревања је заокружен. Отело није успео да прође кроз све ове фазе до краја. Будући да његовом психом управља *participation mystique*, Отело у марамици види све друго осим оно што она стварно представља – кржаве чаршаве након прве брачне ноћи. Јунг нам разрешава дилему да ли је Отело уопште стигао да ужива у првој брачној ноћи, закључком да „неангажовање чини либидо неконтролисаним“, односно потиснуто се испољава у патолошком виду, што је врло фројдовски коментар. То је оно чудовиште које помињу и Отело и Дездемона. Отело је усмеравао свој либидо, и сексуални и сваки други, на ратовање против Турака, те сада није у стању да ужива свој брак. Кривицу коју осећа због немоћи он пројектује на Дездемону. Јагове сугестије његову перцепцију Дездемоне мењају из јунговске музе, *femme inspiratrix*, у најгору супротност. Велики победник над „примитивним“ Турцима преузима њихову бруталност у породичном животу. Да ли је ту, на свесном, „површинском“ нивоу, пресликао Јагово опхођење према Емилији, брак без љубави и поверења, уз грубости и вулгарне изразе? Могло би се рећи да је Отело прижељкивао да буде Јаго, односно оно што

⁴⁰ Fike, A. Matthew, A Jungian Study of Shakespeare, 111–112

⁴¹ *Ibid*, стр. 100

сам није био и на чему му је завидео – белац, Млечанин, искусан и мудар, добар познавалац прилика у Венецији, нарочито кад је реч о менталитету и женама. Неко ко је несигуран у себе ван бојног поља, неће бити свестан својих вредности и супериорности у односу на друге кома завиде на мање вредним стварима. И Хамлет је завидео Хорацију на смирености и неострашћености, а ипак је Хорацио био само његова сенка, за драматургију више *confidant* помоћу кога публика има увид у то шта Хамлет мисли и смера, мимо солилоквијума. Но, Хамлет је имао статус, порекло и одгој, све што пружа самопоуздање и гордост какво Отело, колонијални аутсајдер у Венецији, није могао да има. Наравно, а вероватно и пресудно, Хамлетове интелектуалне способности и образовање су његова неспорна предност у односу на Отелу. Зато ће он одмах посумњати у Духа и веродостојност његове приче, а та сумња ће га пратити до краја, било као реалност, било као изговор да ништа не предузима. Отело практично никада не посумња у Јагове перфидне инсинуације, већ га одреди у својим симплистичким поделама као „честитог човека“ и више не преиспитује свој суд. Харолд Годард је приметио да је и његов чин самоубиства заправо тај обрачун са примитивном Турчином у себи, као када је, како нам је испричао у V чину, казнио Турчина који је тукао Млечанина и вређао Млетачку Републику. Фројд би рекао да суперего (Отело) казни ид (Турчина) који напада его (Млечанина). Јунг би рекао да је ово коначна победа над сенком, коју је извојевала персона пре него ли Ја, јер не говори као целовита Отелова личност, него као генерал Отело. Зато ово није интеграција, већ дезинтеграција његове личности. Испитивање пост-јунговске концептуализације у *Ойелу*, закључује Фајк,⁴² илуструје снагу књижевности да ослика и пренесе суштинске људске истине: Отелова *hamartia* (трагична грешка) је у томе што није успео да се суочи са сопственим архаичним психолошким стањима, чији је љубомора само један од симптома. Психолошки примитивне слике вребају у свачијој психи и могу изазвати разорну штету, уколико се ти примитивни елементи не изведу у свест кроз процес индивидуације и, уместо репресије, каналишу и интегришу у индивидуални и друштвени раст. По том тумачењу и *Ойела* бисмо, уз *Мајбеиша* и *Лиру*, могли сврстати у драме о погубним утицајима мајки, одсутних са сцене, а одвећ присутних у главним јунацима, њиховој свести и, још више, подсвести. Од све четири трагедије, једино у *Хамлету* је мајка жива и присутна на сцени, а са сразмерно малим утицајем на сина, с обзиром на чињеницу да је ту улогу преузео његов отац, такође одсутан са сцене (изузев појаве Духа) и такође покојни. Мајчина улога је и у овој трагедији негативна, али женски принцип у главном јунаку такође потискиван, негиран и пројектован у патолошком виду, у мизогинији која често подсећа на Јагову.

⁴² *Ibid*, стр. 107–109

Затим, ту је „Офелијин комплекс”, који је дефинисао феноменолог Гастон Башлар,⁴³ а продубила Илејн Шуволтер,⁴⁴ повезујући жене са водом (насупротив мушкој сувоћи) и објашњавајући тиме Офелијино утапање; смрт у води је смрт без охолости или освете. „Вода је дубоко органски симбол жене која може само да плаче због свог бола и чије се очи лако утопе у сузама“. Офелијина смрт утапањем, након што је изгубила тло под ногама на литици са које је пала, симболичан је нестанак налик растварању, повратак у средину у којој је настао живот. Непрозирна дубина воде представља оно несвесно у које поринемо у сну (а смрт је као сан) пре него што изронимо. „Лиров комплекс“, који је лансирао Арпад Понч а по коме „отац елиминише своју жену и жени се ћеркама.“⁴⁵ Најмлађа ћерка, Корделија, Лирова је љубимица; када одбије да воли само њега (дакле, инцестуозно, он регресира до нивоа детета, показујући „немоћан бес детета“. Бес у Лировој психотичној епизоди, као и симболика саме драме, по аналитичарима обилује сексуалним алузијама.. Ту су и кованице попут „јагоизма“ – сувог интелекта без емоција, како га дефинише Колриџ,⁴⁶ „боваризма“, који Т.С. Елиот дефинише као склоност да ствари видимо онаквима какве нису.⁴⁷ Елиот је тиме именовао Отелову склоност ка самоидеализацији, јер он и кад хоће да бодри самог себе, то чини размишљајући о себи, а не о Дездемони.

У психоаналитичким читањима Шекспира треба бити опрезан и избећи читавања, која су често као Роршахов тест мрља – пројекције самих аутора, аналитичара или читалаца. Психоанализу користимо за неке одговоре и комплементарна тумачења, али никада као једино објашњење. Харолд Годард,⁴⁸ рецимо, одбацује и Фројдово тумачење *Хамлеџа*, тврдећи да је цела та едипална верзија све што Хамлет заправо није. Но, за Фројда је уметност тек илузија, филозофија предмет интересовања тек неколицине са врха интелектуалне лествице, а религија покушај да се стварност замени светом из снова. Да га је Хамлет могао чути, каже професор Годард, узвикнуо би

Има много ствари на небу и земљи, драги Сигмунде,
О којима Ваша психологија и не сања.

Мајкл Џејкобс у књизи *Шекспир на каучу*⁴⁹ анализира подсвест и осећања Шекспирових јунака. То су драме о нама самима и то је тајна Шекспировог трајања и популарности. И патос и батос, слабости и огољеност, људска

⁴³ Bachelard, G. “Water and Dreams“, *Water and Dreams An Essay on the Imagination of Matter*, стр. 18

⁴⁴ Showalter, Elaine: “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism” у Lenz, Greene and Neely (eds.). *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, стр. 83

⁴⁵ Pauncz, Arpad: “Psychopathology of Shakespeares *King Lear*“, стр. 255

⁴⁶ Coleridge, S.T. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*, стр. 257

⁴⁷ “Shakespeare and the Stoicism of Seneca“ у *Selected Essays*, стр. 130

⁴⁸ Goddard, H: *Op.cit*, стр. 347–354

⁴⁹ Jacobs, M. *Shakespeare on the Couch*.

несавршеност. Нема супер-хероја нити сатанизације негативних јунака, јер се и за њих тражи разумевање или чак саосећање – Леди Магбет је трагична фигура, Ричард III несрећан због свог деформитета, Едмунд одбачен и невољен. Гете је Шекспира назвао великим психологом који зна све тајне људског срца. Кроз речи свог Митје Карамазова, Достојевски⁵⁰ закључује: „У *Хамлеју* се води битка између добра и зла, а поприште те борбе је људско срце“. Није случајно што се Шекспир и Достојевски често пореде, јер заједничке су им теме, чежња за недостижним висинама и недокучивим тајнама, лирска нота тако својствена Словенима, у свем ужасу хладнокрвних убистава и материјалистичког размишљања. Код обојице лудило њихових јунака зна да буде поетично (Офелија), или јуродиво (Лир), и ту се кида нит која их чвршће повезује са науком, која од њих прави студије случаја.

* * *

Професорка Марцори Гарбер нам каже колико је Шекспир актуелан и важан у светској политици – политичари и државници нашег доба понављају обрасце понашања Шекспирових ликова. „Леди Магбет из Литл Рока“⁵¹ је супруга бившег председника САД, потом и сама кандидаткиња за председницу; на полицама у Белој кући налазе се Шекспирова дела и цитирају се у контексту ратних експедиција, али и економске кризе и лихварства. Наш редитељ Егон Савин је *Ойела* сместио у фашистичку Италију тридесетих година прошлог века, да би нагласио расизам и антисемитизам који вековима после Шекспира опстају у друштвима свих степена развоја. У драми *Сер Томас Мор*, као коаутор, Шекспир описује патње избеглица и позива на солидарност са њима. Живот заиста некада имитира уметност, како је то рекао Оскар Вајлд. Али, можда ће се остварити сан његове Пердите из *Зимске бајке*, пастирице краљевске крви, која каже да је у њему на кратко поверовала да сунце једнако обасјава краљевића и њену малу колибу. Шекспир нам говори да је такав свет могућ, те сањамо с њим и даље. А ми смо грађа од које се праве снови, како каже у *Бури* (IV.1.), са нама Шекспир живи нове животе и пушта нас да поново пишемо његове драме, да га присвајамо и прекрајамо, да његовим речима саопштавамо своје мисли и додајемо нова значења. „Шекспир и нема краја“, рекао би Гете.

Шекспир је био ковница речи, како кажу данас у његовом Глобу. Подсећају на “in my mind’s eye“, “salad days“, “vanish into thin air“ и бројне друге изразе које је Шекспир сковао. Ако знамо да је у Џејмсовој Библији садржано 7.000 речи, Шекспирових 17.000 делује заиста импозантно. Шекспиров посебан дар, каже Престон Џонсон, није био анализа, нити опис, већ рефлексивност: попут углачаног

⁵⁰ *Браћа Карамазови*, 3. том, 3. поглавље, цитирано по Goddard, Harold. *The Meaning of Shakespeare*, стр. 192

⁵¹ Garber, M. *Op.cit.*, стр. 94

кристала који одражава све што пролази поред његове чаробне површине. Као кад Леди Магбет каже мужу да је његово лице књига из које се могу прочитати чудне ствари“, Џонсон нам каже да су наша срца књига у којима пише штошта чудно, а тај мајстор-чаробњак је држи да бисмо сви могли да прочитамо“. ⁵²

Харвардски професор Стивен Гринблат, један од најутицајнијих шекспиролога нашег доба и отац новоисторизма, одржао је јединствено предавање на Светском конгресу о Шекспиру, баш у години јубилеја – 450 година од Шекспирове смрти, и баш у Шекспировом Стратфорду. Тај говор је написан у форми писма које Шекспир упућује свом колеги Мајклу (Мигелу), чувеном Сервантесу, за кога се верује да је умро истог дана када и Шекспир, 23. априла 1616. године. На бриљантан, луцидан и каткад сатиричан начин описао је свакодневицу Шекспирове Енглеске, књижевну сцену, али и Шекспиров позоришни бизнис и процес настајања његових драма. „Мислим да и ја имам нешто твога дара, а то је да удахнем живот у измишљене људе који излазе из оквира у које сам их поставио. Ниси их срео, али моји земљаци их препознају по именима Шајлок, Меркуцио, Беатриса, Розалинда, Фалстаф и Хамлет. Увек су ме терали да те јунаке савијам како би стали у калуп, на крају крајева, у року од два сата све мора да буде готово. ... У то може да се уклопи комедија, трагедија, па и нешто између. А ту није најважније што имаш маневарски простор да уносиш свеже варијације и удовољаваш сталној потреби за новим комадима, него то што се цео распон може пронаћи у само једној појединачној верзији. Када је катастрофа на помолу, прижељкујемо срећан крај; када изгледа да се све неочекивано добро разрешило, потајно се надаш да ће луде бити сурово кажњене за своју лудост. Усред смеха, прожме те нека туга. Док плачеш, истовремено потискујеш неки чудан нагон за смехом“. Професор Гринблат каже да се заинтересовао за историју из жеље да разговара са мртвима. Верујемо да је у Шекспировом свету разговарао са живима, са нашим савременицима.

За професора Хуга Клајна⁵³ су ирелевантне замерке Бена Џонсона због непознавања чињеница – његова Бохемија је на мору, сусед Сицилије, што је еклатантан пример непознавања географије – анатопизма; пресуда у *Млеџачком шривоцу* да се одсече фунта меса без капи крви показује непознавање права. Јер, Шекспир је дубоко познавао оно основно, знао је човека у душу и знао је живот до дна.⁵⁴ Толстој га сматрао неморалним, његове драме без икакве поуке, да је уздизао припаднике високих слојева, а потцењивао обичан народ – Клајн то демантује примерима Шекспировог егалитаријанизма. Но, и чувени Семјуел Џонсон, аутор Речника енглеског језика и *Живоџа њесника*, у предговору Шекспировим сабраним делима која је приредио 1765. године, сматра да код Шекспира недостаје морална поента и да није задовољена поетска правда, зато

⁵² Preston Johnson, W. *The Prototype of Hamlet and Other Shakespeare Problems*, стр. 44

⁵³ Клајн, Х. *Шекспир и човеџиво*, стр. 10–11

⁵⁴ *Ibid*, стр. 14–15

што се жртвују недужне Офелија и Корделија, „жртвује врлину драматуршкој потреби, пази да угоди више него да поучи и пише без икакве моралне сврхе“.⁵⁵ Шекспир је огледало том времену у својим комадима створио тако што су врлине и пороци тих јунака били много испољенији него код његових живих савременика. У свакоме има нечег људског, као што и најидеалнија светица има неку слабост.⁵⁶ Стварао их је, како је записао Колриџ, назвавши Шекспиров ум океанским,⁵⁷ замишљајући себе у датим околностима и с неком абнормалном особином. Некима је то човештво, та беспримерна људскост свих његових ликова била повод за замерке, јер не показује довољно јасно на којој је страни добро, а на којој зло. Зато Шекспир није добар *magistar vitae*.

Професор Клајн помиње америчког психоаналитичара Андреа Глаза, који је своје дивљење према Шекспировом генију изразио у часопису *The American Imago*, 1962. године.⁵⁸ Глаз каже: „Ми можемо тврдити да анализирамо Шекспира, али истина је да Шекспир анализира нас, од свог давно прошлог времена до дана данашњих и будућих...“ Ове речи подсећају на говор владике Николаја о Шекспиру као свечовеку („ја не знам Шекспира, али Шекспир зна мене...“). Ове речи наћи ће ехо и у наслову књиге чувеног америчког критичара Харолда Блума, професора на Јејлу: *Shakespeare – the Invention of the Human – Шекспир је открио човека!* Глаз наставља: „Шекспир никада није био на мом психоаналитичком каучу, али ја јесам на Шекспировом“. – Не Шекспира, али Шекспирове јунаке је на свој психоаналитички кауч поставио Мајкл Џејкобс (*Shakespeare on the Couch*). Тако су Шекспирови јунаци престали бити књижевне творевине, драматуршке комбинације и редитељске бравуре и постали бића за себе, отргнувши се контроли свог творца. Клајн увек инсистира на Шекспировом генију и томе да су његови ликови саткани од противуречности које је немогуће свести на типологију, да кроз њих проговара сам Шекспир, његова епоха, цело цивилизацијско наслеђе, али и савремени читалац, који ће у њима увек пронаћи своје савременике.⁵⁹ То је Ричард Барт назвао „дискурзивним детерминизмом“, чињеницом да дискурс одређује стварни контекст и епоху у коју је смештена радња, а не заплет, имена или номиналне временске координате.⁶⁰ Најћи ћемо и на примере анахронизма, као што је сат на кули у *Хамлејџу* или прслук (енг. “doublet“) који носе стари Римљани, који се зову Цек или Дик. Колико год то сметало љубитељима тачности, као што смета и анатопизам, Шекспир је тиме, намерно или случајно, постигао универзалност.

⁵⁵ Johnson, S. *Op.cit.*, стр. 19

⁵⁶ Клајн, *Op.cit.*, стр.20

⁵⁷ Coleridge, S.T. *Table Talk*, Volume 6, стр. 506

⁵⁸ *Ibid*, стр. 101–102

⁵⁹ *Ibid*, стр. 33

⁶⁰ Richard Burt, “Dangerous Rome”, in Logan and Rudnitsky, *Op.cit.*, стр. 112

Професор Клајн нам објашњава зашто у трагедијама страдају и недужни и зашто, ако је поента задовољење правде и поновно успостављање поретка, код Шекспира није све по правди и заслуги. Истина је, каже, да гледаоца неким чудним задовољством испуњава управо трагичан исход комада. „Ма колико зликовци на крају испаштали, зар је право да гину Хамлет и Офелија, Отело и Дездемона, Лир и Корделија? Да, веле коментатори, право је, по једној вишој Правди, јер сваки трагични јунак има неку своју „трагичну кривицу“ због које мора да одговара. Други ће рећи да је смрт трагичног јунака неизбежна јер њу захтева успостављање нарушеног космичког поретка. Постоји ту и један фактор неминовности. Те Корделије, Дездемоне, Ђулијете, ти Лири, Отели, Ромеи, не могу опстати у свету у коме влада нечовештво. И зато што је то свет Монтекија и Капулетија, Јага и Едмунда, у таквом свету су и ситнице довољне да Ђулијета изврши самоубиство, да Дездемона буде задављена, а Корделија обешена. Шекспирови трагични јунаци могу да се униште, али не и да се поразе, јер само преко њих мртвих може још да се одржава свет Јага и Клаудија. Они нису неспособни да се таквом свету прилагоде, него осећају да свет, кад-тад, мора да се прилагоди њима, човеку, оном истинском који је, по речима Хамлетовим, „диван створ“ и „неограничен по својим способностима“.

Ипак, Клајн не дели ничеански осећај бесмисла и ништавности, а верује да се ни Шекспир није осећао тако. „Усредсређена на човека и његову судбину, Шекспирова трагедија приказује живот који је борба, не само са стихијом него и са нељудима, борба човека за човештво, борба у којој мора бити и јунака и жртава. Шекспир нам у својим трагедијама ... казује да човек и кад није своје среће ковач... – има рашта и родити се, и живети, и дати свој живот.“⁶¹

Професорка Универзитета у Оксфорду Ема Смит, ауторка књига које нам откривају шта је Шекспир и шта би могао да буде, присутна је и у модерном формату подкаста о приступу Шекспиру “Approaching Shakespeare”⁶² и његова архива чува предавања о појединачним Шекспировим делима снимљена последњих година. Она сматра да није важно шта је Шекспир мислио колико то који смисао му ми дамо, колики капацитет његове речи имају да значе нешто друго, нешто наше у овом модерном свету. Због тога је Шекспир тако велики, каже професорка Смит, јер нам оставља простор да откривамо оног Шекспира који нам је у датом тренутку потребан.

Доказ да Шекспир није био догматски писац, што је било изузетно ретко у монархији његовог времена, професорка Ема Смит види и у чињеници да никада није писао песме са верском тематиком, за разлику од својих савременика.

И Фројд и Маркс констатовали су један куриозитет – трагедије увек имају име главног јунака као наслов, а комедије неку појаву или особину. Додајмо за ове прве да су то увек мушки ликови. Жене никада нису насловне јунакиње,

⁶¹ *Ibid*, стр. 35–38.

⁶² <https://podcasts.ox.ac.uk>, приступљено 22.5.2024.

иако би, рецимо, Леди Магбет заслуживала да има цео наслов или барем са га дели са супругом. Изузетак је Клеопатра, моћна и егзотична краљица која је, са Антонијем, насловна јунакиња.

Све ове драме третирају политичке и социолошке теме, али су и дубоко личне, породичне и интимне. Испреплетеност појединца и заједнице, микрокосмоса и макрокосмоса, улоге и одговорности које су нам дате рођењем, све то ствара тескобу у којој се Хамлет осећао као у тамници, јер није могао сам да бира свој пут. Дездемона није смела да се уда за Мавра, Корделија није смела да буде искрена. У том сложеном екосистему, људи су били жртве сопствених емоција, амбиција или погрешног расуђивања, али још више котовског Великог механизма који их је дробило и немилосрдно кажњавао. Друга шанса коју би некада добијали, као јунаци романтичних комедија, како нам открива нова књига професора Гринблата значиле су прилику за искупљење и за срећан крај, за који су трагични јунаци остали ускраћени. Можда баш зато што су конфликт решавали осветом, каже Гринблат.⁶³ Уколико изаберемо освету, а она увек изгледа исто и води у деструкцију, одбили смо другу шансу. У комедијама ћемо видети свет других шанси, свет срећнијих људи.

* * *

Поменимо на крају и веома важне изворе – књиге које су писали глумци. Јединствено искуство промишљања својих улога, саживљавања са својим ликовима, проучавање контекста и историјских околности, трансформације из комичног у трагичног јунака, и, изнад свега, разумевање Шекспирове мисли ради свих „финих подешавања“ интонације, говора тела и осталих невербалних порука, претворили су шекспировске глумце у ред најбољих познаваоца његовог дела. Поменимо Оливера Форда Дејвиса, звезду *Рајнова звезда*; чувеног редитеља Питера Брука, троструког БИТЕФ-овца, чија *Суштина милосрђа*⁶⁴ сећа и на дане кад је несврстани Београд, уз Шекспира, био једина тачка сусрета два света, источног и западног блока; и Џона Бела, аустралијског глумца и редитеља, оснивача позоришне трупе која наступа у чувеној Сиднејској опери, али и дворанама широм света. Без Дејвисове књиге *Шекспирови очеви и кћери* сада не можемо замислити тумачење овог сложеног односа, у разумевању теме којом се, како је професор Гринблат рекао,⁶⁵ Шекспир најчешће бавио – породичних односа. Оптерећен односима са супругом, браћом и децом, Шекспир је, ако пратимо хронологију његових драма, у старијој доби свог живота нашао мир са свима. Белова књига, са једноставним насловом *О Шекспиру*, доноси нам богатство вишедеценијског играња и режирања Шекспира, прикупљања историјске грађе и анегдота које

⁶³ Greenblatt, S. and Phillips, A. *Second Chances: Shakespeare and Freud*, стр. 198

⁶⁴ *The Quality of Mercy*, прев. Ђорђе Кривокапић

⁶⁵ Davies, O.F. *Shakespeare's Fathers and Daughters*, стр. 1

не можемо наћи у уџбеницима, велико англосаксонско наслеђе које је пренето преко океана, а ипак остало код куће. Упознати Џона Бела током конференције „Шекспир и емоције“ у Перту, 2012. године, слушати тог тихог и скромног човека као живу енциклопедију примењене шекспирологије, апсолутно је било вредно двадесеточасовног летења у другом стању и страха од турбуленција изнад Индијског океана. Његово предавање било је као прелазак из библиотеке у лабораторију, када осетите под прстима оно што сте до тада само замишљали, што се ствара кад се мисли преточе у поступке. У граду који има елизабетанске куће, али и Краљев парк са најегзотичнијом вегетацијом, у новом свету за који Шекспир није ни знао, осећате да је и ту његов дом. Уосталом, као и свуда. *Ganz unser* („сасвим наш“), говорио је Шлегел. *Our own Shakespeare*, узвраћао би Колриџ. Волео бих да је Шекспир Србин, непретенциозно каже Лаза Костић. А Вил из Стратфорда на преко 90 језика света и јесте све то: Шекспирово позориште на обали Балтика, у Гдањску; Шекспиров фестивал у Крајови; париско позориште Питера Брука “*Théâtre des Bouffes du Nord*“; Шекспирова библиотека и позориште у Вашингтону; Бриселско Шекспирово друштво као Европска унија у малом, које изводи Шекспирова дела са разним страним акцентима; азијски Шекспир кога је прославио Куросава, а који добија своје нове боје и рамове од Боливуда до Сеула... наравно, и наш Шекспиров фестивал у Чортановцима, члан светске породице Шекспирових фестивала.

Позориште је било и остало Шекспиров примарни дом. У време пандемије, позоришта у Лондону, Стратфорду, али и широм света, дошла су у домове својих гледалаца. Бесплатно и дигитално, имали смо приступ бројним представама, разговорима са глумцима, редитељима и предавачима. Тада смо открили и јединствену форму Шекспира на столу (“*Table Top Shakespeare*“),⁶⁶ додуше, насталу 2015. године, у којој нас глумац-наратор води кроз свих пет чинова драме, са обичним столом као позорницом и разним предметима из домаћинства као позоришним луткама (флаше, конзерве, сланици). Од како је заменило дворишта крчми и попришта борби петлова (“*playhouses*“) и преселило се у новоизграђена здања названа туђицом “*theatre*“, позориште је у Шекспировој домовини место сусрета, разоноде, прочишћења и преиспитивања. Осим што је током дугих и честих периода куге затварано као потенцијални извор заразе, позориште се и пре пуританаца, а посебно за време њихове владавине, сматра опасним и „заразним“ због опасних идеја чији је могло бити инкубатор, „јер посејати може опасне смерове у душе што смишљају зло“ (“*dangerous conjectures in ill-breeding minds*“, *Хамлејџ*, 4.5.10-15).

Шекспир никада није написао комад о бубонској куги, иако је цео живот проживео у њеној сенци, како је записао професор Стивен Гринблат.⁶⁷ Шекспир

⁶⁶ Complete Works: “*Table Top Shakespeare*“, <https://www.forcedentertainment.com/projects/complete-works-table-top-shakespeare/>

⁶⁷ Greenblatt, S. “What Shakespeare Actually Wrote About the Plague“, *The New Yorker*, 7.5. 2020.

је рођен у години у којој је куга однела петину становника Стратфорда, а уследиле су нарочито тешке године 1582, 1592–93, 1603–04, 1606, и 1608–09. Сама реч куга помиње се 107 пута у Шекспировим делима, најчешће као синоним за напаст, муку или клетву, у духу средњовековног веровања да је послата као Божија казна за људске грехе – баш као у Едиповој Теби, због оцеубиства и инцестуозног греха краља Едипа. Елизабетанци су затварали позоришта да би спречили ширење заразе, а после су пуританци затварали позоришта као извор заразе. Професор Гринблат, као и многи историчари ове епохе, бележи да су лондонска позоришта током периода од четири године, 1606–1610, била отворена свега девет месеци укупно, што значи да је ова делатност трпела огромне финансијске губитке.

Позориште је данас прво место сусрета са Шекспиром, за децу предшколског узраста, али и за све остале генерације. Како нам је на затварању прошлогодишње конференције BSA у Ливерпулу испричао Бен Кристал, глумац и редитељ, није волео Шекспира као ђак, због преозбиљног приступа и једносмерног тока комуникације. Позориште је променило све, јер ако је човек *homo ludens*, деца су то још више. Зато, хвала нашем Народном позоришту, Југословенском драмском, Београдском драмском и Малом позоришту „Душко Радовић“, на томе што је свака генерација мојих студената успела да види барем делић магије Никите Миливојевића, Егона Савина, Јагоша Марковића, Кокана Младеновића, Анђелке Николић, Милоша Лолића, Ане Томовић, Стевана Бодрже и Давида Алића. Велики Никита је успео да на сцену за децу и младе постави *Буру* у којој је све ту, а ипак кондензовано, забавно и разумљиво за све. Исто су постигли са *Ромеом и Јулијом* и *Сном летњег ноћи*, уз много музике, сонгова, плеса, али и неокрњеним Шекспировим језгром. Хвала и величанственом Патрику Спотисвуду из Образовног програма Глоб театра (The Globe Education), на незаборавној седмици теорије и праксе, анегдота и чињеница, хумора и емпатичне озбиљности. И сами морамо бити такви ако желимо да приближимо Шекспира младима, да им га оставимо као залог за будућност, амајлију и приручник за преживљавање. Јер, како рече директор Шекспировог фестивала у канадском Стратфорду (држава Онтарио): „Шекспир је као љубав: технички, можете живети без ње, али када једном осетите како вам срце трепери, више не пристајете ни на шта мање“.⁶⁸

(<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-shakespeare-actually-wrote-about-the-plague> приступљено 29.11.2024.)

⁶⁸ Edmondson, P. & Holbrook, *Shakespeare's Creative Legacies*, стр. 141

Хамлет

Изворе који су инспирисали Шекспиров заплет наћи ћемо код Сакса Граматика, у причи о Амлету из Јутланда (шести век наше ере), као и у *Трагичним историјама* Белфорае, написаних око 1570. године. Престон Џонсон¹ открива нам мало познате детаље о изворима и ликовима ове драме. Он сматра је да прича заправо много више шкотска него данска, с тим што ју је Шекспир пажљиво издвојио из тог контекста у сместио у Данску, у време реформације, баш какво је пролазила Шкотска пре уједињења са Енглеском. Шекспир је посетио Шкотску и наступао пред краљем 1589. године. Његов Елзинор је слика и прилика Џејмсовог дворца Холируда, па се чини очигледним да је Гертруда у ствари Марија (Мери) Стјуарт, а Хамлет њен син, млади краљ Џејмс, који је имао тридесет година кад је Шекспир писао *Хамлеџа*, а Полоније је лорд Бурли. Као што се Гертруда преудала после мужевљеве смрти, и Мери се, након што Ботвел убије њеног мужа, лорда Дарнлија, који је постао краљ Хенри, удала за Ботвела – двадесет година старијег и склоног опијању и блуду, навици коју дух краља Хамлета признаје када се појави пред сином. Ово је први уочио Џејмс Пламптр (James Plumptre) 1796. године, а објавио Фурнес у *Variorum Hamlet* (други том, стр. 236). Када је Ботвел лишен слободе, изведен је пред Ерика Розенкранца, гувернера Бергена, који га је послао данском краљу и тамо је преминуо у затвору, 1576. године. Мери се молила да сведок, Гуланстарн, потврди њену невиност у случају убиства њеног првог мужа.

Првобитна драма потиче из осамдесетих година шеснаестог века, а Шекспирова верзија коју знамо писана је у јеку једне од многих католичких завера против краљице Елизабете, познате као „Бабингтонове“, због које је погубљена њена сестра Мери, шкотска краљица. Француски амбасадор је известио свог краља да не верује да је Елизабета била склона таквој крајности, али влада и народ јесу, јер је Енглеској претило уништење и промена вере.² Елизабета је осудила тај чин, послала Бурлија у Лондонску тврђаву због тога и умало погубила Лестера и Волсингема, сиве еминенције овог чина. Шекспир и његови глумци били су, преко свог мецене ерла од Саутемптона, у контакту

¹ Preston Johnson, *op.cit.*, стр. 185–190

² *Ibid.*, стр. 150.

са тим кругом људи око Лестера и Есекса, непријатељски настројеним према шкотској краљици, а блиским Природној странци. Верује се да је прву верзију, *Пра-Хамлеј* (енг. *Ur-Hamlet*) написао такође Шекспир, 1586. године, иако ту изгубљену драму неки историчари приписују Томасу Киду, који у својој *Шпанској трагедији* из 1592. године такође има освету, духа, лудило, оца и сина.

Ова „Мона Лиза светске књижевности“, како је Т.С. Елиот³ назвао Шекспирову загонетну и филозофску драму, почиње питањем „Ко је то тамо?“⁴ и отвара још много питања, а не даје ниједан коначан одговор. Критичари попут Толстоја⁵ и др Џонсона су, међутим, баш због те недоречености и запитаности сматрали да код Шекспира нема моралне поуке, ни јасног стављања на страну добра. Ми, међутим, верујемо да Шекспир само није желео да се постави као морално супериорнији, да суди или проскрибује, док су га окупирали иста онтолошка и метафизичка питања као његовог Хамлета, као човека његовог доба, али и оног вековима пре, и вековима после. За себе је узео само оно мало међувремена, „interim is mine“, како је рекао Хамлет у одсудним тренуцима. Колриџ је, свестан мањкавости у драматургији и недоследности у радњи, ипак сматрао ову драму узором за све остале, јер је у њој песник оголио људско срце. „Заплет је варварски, радња се развучи, криза је антиклимакс, а катастрофа није последица чињења, већ нечињења“.⁶

Хамлеја је Шекспир писао дуже него остале драме, између смрти сина Хамнета (1596) и оца (1601), паралелно радећи и на *Јулију Цезару* и *Троилу и Кресиду*. Живот је на чудан начин почео да имитира фикцију, па је после сина Шекспир изгубио и оца. Отуда меланхолија у *Хамлеју*, чежња за одсутним оцем и Шекспиров избор да глуми баш Духа у овој подели, како је закључио Џојс.

Размена питања и одговора основа је дијалога, а дијалози постају дијалектични где год то служи сврси. У грчкој стихомитији то постиже не само развој експозиције, него и убрзавање открића. Шекспир се овом техником вешто служи. Рецимо, у сцени на гробљу, у 322 стиха постоји седамдесет знакова питања. А реч „питање“ појављује се у Хамлету седамнаест пута. Будући да је та реч последња у Хамлетовом најпознатијем стиху, можемо је сматрати кључном речју драме. Поред директног питања, постоје и други упитни начини, рецимо сумња или иронија, а свако од ова три средства је стилска фигура и истовремено фигура мисли, како их је категорисао Квинтилијан. *Interrogatio* је најједноставнији начин, али када се одговор не може предвидети, или га уопште

³ *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920), стр. 24

⁴ Сви цитати из драме *Хамлеј* на српском језику преузети су из превода Александра Саше Петровића, у Виљем Шекспир, *op.cit.*, стр. 1255–1371.

⁵ Толстој, Лав. *О Шекспиру и грами*, стр. 5–6

⁶ Coleridge, S.T. *op.cit.*, стр. 506

нема – то је врста отвореног питања које Хамлет радије поставља. Питање на почетку драме: „Ко је тамо?“ изгледа тек као површно питање стражара, али како се експозиција развија, увиђамо да је смена страже симболичан пролог, понављање династичких смена која чини оквир драме. Након Хорациовог безуспешног покушаја да испита Духа, у следећој сцени Хамлета испитују Клаудије и Гертруда. Затим он преиспитује себе, у свом првом монологу. Након тога, он упућује салве питања Хорацију и Марцелу који су дошли да га извести о посети Духа.

Тај „тамо“ био је Бернардо, стражар који се придружује Марцелу у ноћи чудних појава над дворцем Елзинором. Пре појаве Духа, видели су звезду која је пролетела на исток, „где и сада гори“. Дански астроном Тихо Брахе забележио је 1572. године појаву нове звезде, која је названа *supernova*.⁷ Дух покојног краља, изгледа баш онаквог какав је био у боју против Норвежана, јавио се претходне ноћи и скептични Хорацио, учени Хамлетов пријатељ, сада се, по поновној појави Духа уверио да није тек привиђење. Како ће констатовати сва тројица заједно, спрема се неко зло:

У славној, силној римској држави, пред сами пад баш свемоћног Цезара, отворише се гробови; мртваци у покровима кричаху, јецаху по улицама Рима; јавише се комете репа ватренога, па роса од крви, а на сунцу несреће. А влажна звезда, под чијим упливом стоји све царство бога Нептуна, помрча као о свом суђен-дану. Претече сличне страшних догађаја, и гласнике што судби претходе, и прологе несрећи, што иде, показали су и земља и небо завичају нашем и нашим људима. (1.1.113–125).

Дух им је умакао, баш кад би можда и проговорио, али су га омели први петлови. Очевици одлучују да са својим страшним искуством упознају краљевића Хамлета.

Краљевића ћемо упознати већ у наредној, другој сцени. Њему се краљ Клаудије окреће чим испрати изасланике у Норвешку, старом краљу и брату покојног краља Фортинбраса, кога је својевремено поразио и убио краљ Хамлет. Важно је да „стари Норвег“ уложи свој ауторитет и утицај у одвраћање синовца Фортинбраса од напада на Данску, о чему са страхом говоре и протагонисти претходне сцене.

Пошто је сахранио изненада преминулог оца, па дочекао „родоскрвни и преурањени“ брак између своје мајке и стрица, Хамлет најављује повратак на студије у Витемберг, центар протестантске културе у Немачкој. Мајка и очух-стриц покушавају да га задрже; он је мајци једино дете, а стрицу једини наследник. Убеђују га да претерује у жалости за оцем и да живот мора да се настави. Жаљење је природно, али до одређене границе, као што и мудри стари

⁷ Olson, D. et al, *The Stars of Hamlet*, стр.1

Лафју у комедији *Све је добро што се добро сврши* каже Хелени, сиромашној ћерки покојног лекара: „Умерена жалост је право мртвих, а претерано туговање је непријатељ живих“ (1.1.64–65). Природно је да све што живи мора и да умре. Зашто ли теби онда тако чудно изгледа, пита га мајка. То питање ће разбеснети Хамлета, претходно изиритираног тиме што га стриц назива сином („Синовац, не син, неприродни оче“, 1.2.66):

Изгледа, госпо? Не, него баш јесте.

Ја не знам шта то значи „изгледа“.

Не приказују ме, добра мајко, верно ни мој огртач црни, нити ова уобичајена свечана црнина, ни стегнутог даха ветровит уздисај, не – нит у оку потоци од суза, нити утучен изглед лица мог са свима начинима, облицима туге.
То све, доиста, само изгледа, јер све би то се могло глумити.
Ал’ у мени је нешто изван глуме; све ово је само рухо, опрема туге. (1.2.76–86)

Та остентативност Хамлетове туге, иако и нама делује претерана и, самим тим, сумњива, Клаудију смета из других, себичних разлога. Назива је неразумним пркосом, грехом према небу и немужевним болом. Али, Хамлет инсистира на искреном, истинском, насупрот лажном, извештаченом. Тај привид у односу на стварност видећемо и у осталим драмама, где је један од главних покретача сукоба и катализатора радње.

Оставши сам, Хамлет започиње свој први солилоквијум:

О, да се то чврсто, пречврсто месо стопи, у једну росу скопни, раствори се!

Ил’ да Вечни није дао закон свој против убиства себе! Боже! Боже!

Што јадан, празан, бљутав, бескористан изгледа мени сав рад овог света!

Гада! О гада! Неоплевљен врт то је, где коров,
где биље отровно, ружно сасвим је овладало њим.

Да дотле дође! Два месеца тек мртав! Ни толко. Ни два!

Па још такав краљ што на овог личи ко Аполон
на сатира! Па спрам мајке моје мио, да не би дао
ветри небесни да одвећ грубо дођу јој до лица.

Небо и земљо! Што морам да се сећам!

А она му је била одана,

ко да је глад јој расла храњењем.

Па ипак, тек месец... Да ми је не мислити на то! – Слабости, твоје је име жена! –
Тек кратак месец, ил’ док јој беху још ципеле нове, у којима је леш мог јадног оца
пратила, ко Ниоба у сузама – па она, она, шта! – О боже! Стока без разума па би
жалила дуже. – Она се удаје за стрица мог, за брата очевог,
мом оцу сличног која Херкулу!

За један месец! Пре но што је со највлажнијих суза престала да јој гризе очи црвене и
болне од трења – она се удала! О најподлије журбе: са таквом хитњом јурити
у родоскрвну постељу! То није, и не може на добро то изићи.

Ал’ свисни, срце – морам ћутати! (1.2.129–149).

Професор Волфганг Клемен⁸ објавио је 1964. године књигу о монолозима у Шекспировим драмама, *Shakespeare's Soliloquies*. О првом солилоквијуму каже: Оно што чујемо кад Хамлет први пут почне да говори сам мешавина је најразличитијих перцепција, мисли и осећања, у којима се љубав и поштовање према оцу мешају са жалашћу, бесом и очајањем због мајке. Стил и структура овог монолога у оштром су контрасту са уређеним и уравнотеженим говором краља. Недовршене реченице, усклици, прекиди, питања, понављања и нагли прелази, синтаксички су знаци овог излива страсти, али упркос емотивној бури пружа нам се изванредна количина детаљних информација не само о стању Хамлетовог ума, већ и о свету око њега⁹. Монолог почиње Хамлетовом жељом за смрћу, коју не треба схватити као жељу да се побегне негде вани, него као жељу да се расточи оно „ја“, визуелизовано у слици меса које се топи, а показује Хамлетову склоност да усидри мисли у телу. Свих седам монолога почиње мишљу о смрти и самоубиству. Обе теме јављају се у различитим видовима у трагедији (не само у четвртном монологу) и припадају лајтмотивима драме. Први монолог почиње не само жељом за смрћу већ и Хамлетовим уверавањем да окреће леђа свету, да се одриче сваке наде. У овој фази он чак и не зна за догађај који ће га уздрмати до темеља, о убиству свог оца. Можемо се запитати да ли ће такав човек изнаћи снагу за делање кад добије позив да дела.

По речима професорке Еме Смит,⁹ Фројд се приближио викторијанском биографизму мишљењем да је Шекспир писао *Хамлета* под снажним утицајем туговања за недавно преминулим оцем и неколико година раније погинулим сином Хамнетом, од свега девет година (1896). Отуда малодушност и летаргија, осећање обамрлости којим овај говор одише. Биографи су учили и да је Шекспир у тестаменту, помињући суседа Хамнета, по коме је и дао име сину, назвао Хамлетом.

Уместо „чврсто“ (енг. “solid“) у неким издањима ове драме људско месо је „укаљано“ (“sullied“), па се поставља питање – чиме? Грехом жене, прародитељке, мајчиним телом чија смо крв и месо. Зато је Магдаф посебан, њега није родила жена. Бенет Сајмон каже да и у *Лир*у и у *Магбету* постоји страх од зависности од жене. Царски рез, односно нерађање, подсећа на Аполонову фантазију – теорију да жена није права мајка детета, већ само суд или корито.

Проклетство које му је дато рођењем и против кога је немоћан, код Хамлета је додатно оптерећено мајчином родоскрвном преудајом и одговорношћу да освети оца и то тако што ће му убити брата. Тај јалови врт, узалудни труд овог света, то је умор од живота, *taedium vitae*, који је осећала и млада племкиња Порција у *Млејачком иргову*, када се пожалила да је њено малено тело уморно од овог огромног света. И за Краља Лира, који се већ упустио у борбу са непогодама, дворјанин каже да се „труди да у малом

⁸ Clemen, W. *Shakespeare's Soliloquies*, стр. 128

⁹ <https://podcasts.ox.ac.uk, Op.cit>

људском свету / пркосом својим још превазиђе / надбијање олујине и кише.“ (енг. “Strives in his little world of man to outscorn / The to-and-fro-conflicting wind and rain.” 3.1). Несразмерност између човечије маленкости и величине света на коме битише, између његовог микрокосмоса и свемира, није једини дисбаланс кога је Хамлет болно свестан. Он нема потребну равнотежу између активног и медитативног живота – *vita activa / vita contemplativa*. Препознавши се у њему, Колриџ је констатовао да се и он „осећа“ на Хамлета (“I have a smack of Hamlet myself”¹⁰). То ће за неке критичаре бити довољан разлог што Хамлет прокрастинира – природна склоност, меланхоличан темперамент. За друге је такав постао, утучен због очеве смрти и мајчине преудаје, што и не чуди с обзиром на силину удараца који су се смењивали. А трећи не виде да он уопште одуговлачи, врло је виспрен и предузимљив у свим поступцима; он само чека да се увери у исправност својих мотива и праведност захтева Духа, како је објашњавао и Хуго Клајн. То су савест и свест, које га разликују од Магбета, рецимо. Хамлет је интроспективан, окренут мноштву питања везаних за себе, односно за човека, пре него ли за теогонију. Ту субјективност, која с њим израћа у књижевности и цивилизацији модерног доба препознајемо и у лику Ричарда Другог, недавно преминули професор Хју Грејди анализира у светлу Декартовог, картезијанског субјекта и Монтењеве филозофије.¹¹ Оно што је заједничко Хамлету, Халу и Ричарду, дакле, јунацима драма написаних око краја шеснаестог и почетка седамнаестог века, је то да почињу као политички идентитети, али се све више одвајају својим личним, субјективним. О томе ћемо више говорити у наредној књизи, у поглављима о „Хенријади“.

Да је жена непоуздана и превртљива, Шекспирови савременици су имали прилике да чују и од Џона Лилија, у драми *Жена на Месецу*¹² (*The Woman in the Moon*), из 1588. године. Извор је из Овидијевих *Метаморфоза*: планете се поистовећују са истоименим боговима, а од сваке Природа првоствореној жени, Пандори, даје њихове најбоље особине. Тако Пандору краси Сатурнова имагинација, Јупитерова дубокоумност, Марсова храброст итд. Богови су увређени и љубоморни, па следи планетомахија – отимање планета/богова о Пандору. *Планетомахија* је био наслов збирке прича Роберта Грина, још једног Шекспировог савременика. Планете се договоре да на смену управљају Пандором: Сатурн јој донесе меланхолију, Јупитер амбицију, Марс вештичије ратништво, чиме потпуно збуне три пастира који јој се удварају. На крају је месец, под именом Луна или Синтија, доведе до лудила. Пандора одлучује да остане с њом и комад се завршава као етиолошка прича – објашњава корене и порекло, као и код Овидија. У овом случају, каже Хакет, објашњава се женска ирационалност и непостојаност. Природа је објавила да ће, кад влада лунарна

¹⁰ Coleridge, S.T. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*, стр. 531

¹¹ Grady, H. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, стр. 26

¹² Hackett, H. *Op.cit.*, стр. 218–19

Пандора, жене бити варљиве у љубави, детињасте и луцкасте у жељама, а полудеће ако не могу да добију оно што желе (“women will be mutable in all their loves, / Fantastical, childish, and foolish in their desires, / Demanding toys, / And stark mad when they cannot have their will“, 5.1.329–32).

Волфганг Клемен о Хамлету каже да није само један од усамљених јунака Шекспирових драма; он наилази на све већу изолацију и неразумеваче оних који га окружују. То није само стога што је од самог почетка другачији, већ и зато што је ставио маску лудака и игра ту улогу.¹³ Остали ликови се такође претварају, пре свега Клаудије и

Гертруда, те неопходност да се Хамлет претвара постаје све очигледнија. Зато што не може да говори слободно ни са ким осим са Хорациом, Хамлет мора да говори шифровано. Чим остане сам, Хамлет осећа потребу да побегне из те неприродне ситуације и да проговори. Делимо и његово олакшање које доживљава у самоћи и потребу да пази шта говори кад је у друштву. Привилегија публике је да упозна Хамлета какав стварно јесте захваљујући монологима, и то им даје посебну тежину. То не значи да је у монологима кључ за све тајне Хамлетовог карактера. Сваки монолог отвара нова питања, а неки од монолога садрже противречности у односу на претходно речено. Хамлетов лик остаје загонетан упркос многим његовим изјавама које доста тога откривају. Али, да није монолога, мало шта бисмо знали о Хамлетовим самооптужбама, о томе како је растрзан између супротних расположења, о његовом ужасу над мајчином родоскрвном удајом и о његовом шоку од онога што му открије Дух, о његовом обећању да ће осветити очеву смрт, о његовој мржњи према Клаудију. На све ово само бисмо сумњали и не би нам било јасно шта је главно питање којим се драма бави – Хамлетово одлагање – да нема монолога. Истина је да Хамлет себе у монологима подвргава немилосрдном самоиспитивању, ужива у самооптужбама и пита се „Шта сам ја?“, али његова самоанализа у којој савремени читаоци могу препознати себе саме, не доводи до неког закључка, јер он не разуме себе. Несигурности које га опседају када размишља о својим ближњима и о свету уопште, једнако важе и за њега; он зна да његова природа обухвата и зло и добро.

Прекинут Хорациовим доласком, Хамлет иронично пита пријатеља да ли ту због венчања његове мајке, иако зна да је Хорацио дошао на краљеву сахрану. Штедња, каже, исти хладни колачи с даће служени су на свадби (1.2.180). И додаје да му се чини да је видео свог оца – „у моме умном оку, Хорацио“ (1.2.185). Тиме даје шлагворт Хорацију да му уз помоћ двојице стражара преприча сусрет са краљевим духом, бледим и болног израза лица, у оклопу. Ту се крије нешто нечисто, закључује Хамлет. Али, „Зла ће дела открити се ма их земља крила цела!“ (1.2.84).

¹³ Clemen, *Op.cit.*, стр. 120–123

У трећој сцени упознајемо другу породицу, чији се животи преплићу са првом, краљевском, чинећи и паралелни ток радње и притоку главном току. Лаерт, Полонијев син и Офелијин брат, опрашта се од сестре и упозорава је да не поклекне пред искушењем и не да своју љубав Хамлету, јер „његова удварања – то сматрај за моду, за прохтев крви, ил’ ко љубичицу у младе дане пролетње природе, рану не сталну, слатку ал’ не трајну, мирис, разоноду једног тренутка, ал’ ништа више“ (1.3.5–8). Ако је сада и воли, Хамлет неће моћи да истраје у тој љубави и ожени се Офелијом јер он не доноси своје одлуке сам; будућност краљевине зависи од њега, па и његов избор зависи од пристанка или гласа „оног тела ком је он глава“ (1.3.20–23). Исто то ће јој рећи и отац, како је препричао краљу; принц је ван њеног домашаја („ван твојих сфера“, 2.2.140) Офелија ће послушати брата, каже, али „немој, ко какав безбожни свештеник, трновит пут ми к небу показиват, док сам ко дрзак, надут распусник корачаш цветном стазом задовољства а не хајеш за своју проповед“ (1.2.45–50). Офелија је свесна двоструких аршина који важе за мушкарце и жене, а које примењује и њихов отац. Сину је дозвољено и коцкање и промискуитет, само да не претерује и да не изађе на лош глас; ћерка не сме да гаји емоције, а ако се и развију у њеном срцу – мора да их потискује. То потискивање ствара репресију која ће, од неурозе и комплекса кулминирати у лудило. Хамлет јој је дао, каже Офелија, „знаке своје наклоности“. На енглеском Офелија каже “tenders of his affection“, па се Полоније ухвати за тај пословни израз и наставља: „лудо си дете, кад за готов новац примаш знаке те који нису злато. Цени себе више, ил’ -јадну фразу да не прекинем – дариваћеш ме невинашцетом“ (“tender me for a fool“, 1.3.105–109). Она мора да одбије сва његова удварања и његове речи, да „за друштво своје већу цену тражи но што је позив на састанак. Што се Хамлета тиче, веруј му толико да је он младић, да у ширем кругу сме да се креће но што можеш ти. Укратко, кћери, не веруј заклетвама.“ То су посреднице...“ (енг. “brokers“) , каже Полоније, настављајући језиком трансакција (1.3.120–130), а његова ћерка треба да држи своју цену, како ће и Пандар учити нећаку Кресиду. Само Пандарово име је знаковито, па је постало синоним за оца/очинску фигуру који подводи сопствену ћерку, за шта ће Хамлет и оптужити Полонија, називајући га продавцем рибе (енг. “fishmonger“), што је колоквијалан назив за сводника (2.2.174).

У свом говору пред Лондонским друштвом за запошљавање жена, које је касније преточено у есеј „Професије за жене“ (1931), Вирџинија Вулф је говорила о викторијанском „Анђелу у кући“, жени-фантому коју је имала свака кућа и која ју је прогањала и блокирала јој креативни процес писања, па је морала да је убије да би се ослободила. Но, и тако слободна да истражује, да рони „тамо где дремају најкрупније рибе“, она осећа да има много невидљивих препрека пред женама у свим занимањима. И кад се ослободи тог фантома савршене, субмисивне жене и зарони у своје несвесно, описује своје страсти,

тргне је питање шта ће мушкарци рећи на то што је написала и њена машта ту престаје. Мушкарцима је дозвољено много више, а много су строжи у осудама жена него што су према себи, рекла је. А кад је тако у писању, најслободнијој од свих професија, како је тек у онима које се по први пут отварају за жене?¹⁴ А како је тек било триста година раније, можемо се надовезати.

Полоније, велики доглавник, прати сина натраг у Париз и дели му савете. Далеко либералнији него према Офелији, он га позива на опрез, али и на поштен однос према људима:

Не дај мисли језика, ни дела каквој мисли незгодној.
Дружеван буди, ал' никада прост; кад пријатеља имаш опробана, челичном алком за
срце га вежи; ал' стиском руке не жуљи свој длан са сваким новим,
жутокљуним другом.
Клони се кавге; ал' дође ли баш, држањем ули противнику страх.
Свима слух поклони, реткима свој глас.
Прими суд од сваког, а за се чувај свој.
Колко кеса даје, богато се носи,
ал' не ко кицош – лепо, не шарено, јер одело често одаје човека.
Они у Француској из друштва највишег имају за то укусу најбољи.
Нит буди дужник, нит поверилац; дуг често губи и себе и друга,
а зајам тупи оштрицу штедљивости.
Ал' прво: буди веран себи сам, и онда ће доћи, ко за даном ноћ,
да нећеш бити кривац никоме. (1.3.60–80).

У четвртој сцени, Хамлет са Хорациом и стражарима чека да се појави Дух. Претпоставља да Дух сада шенлучи, што му даје повод да осуди навике Данаца да претерују у пићу, због чега их други народи исмевају. Данска је у Шекспирово време била важна сила и Енглеска, као њен „вазал“, дуговала јој је новац. Пар година пошто је Шекспир завршио писање *Хамлета*, енглески краљ оженио се Аном од Данске.

Дух Хамлету даје знак да пође за њим, што остали схватају као жељу да се само њему обрати. Хорацио га упозорава на опасност, односно, могућу природу Духа: „Ал' ако вас, кнеже, на воду намами, ил' на врх оне страшне стене што се над подножјем својим нагла у море – па узме на се какав страشان лик што вас власти ума може лишити и у лудило одвести? – Размислите: само то место, без ичега више, сликама ужаса пуни сваку свест кад толко лаката доле погледа у море, па га чује како бучи.“ (1.4.70–70–78). На шта ли ће ово изаћи, питају се остали. „Нешто је труло у држави Данској“ (1.4.90), можда и најпознатији Шекспиров цитат за који је вероватно мање познато да га изговара стражар Марцело.

У наставку, у петој сцени, Дух исприча Хамлету како га је убио рођени брат, сипавши му отров у уво док је дремао у воћњаку. То тровање кроз уши

¹⁴ <https://www.literaturecambridge.co.uk/news/professions-women>

постаје једна од доминантних слика заразе код Шекспира, од вештичијих речи које трују Магбетов мозак, до сличног вербалног отрова који у Отелове уши сипа Јаго. Дух од Хамлета тражи освету за „његово подло, неприродно убиство“ (1.5.25). Иако је цело јавно мњење у Данској преварено званичном верзијом о узроку краљеве смрти, а то је ујед змије на спавању, истина је да је та змија његов рођени брат, та „прељубна, родоскрвна звер“ која је задобила вољу краљице „мађијом ума, дарима издајства“ (1.5.41–42). На те речи Хамлет ће узвикнути „О, моја пророчка душо!“ (1.5.40), као да је већ све знао, или барем наслућивао. Баш због тог пређашњег знања, Хамлет ће трагати за чињеницама које ће објективно поткрепити његове сумње и неће олако прихватити речи без „видљивог доказа“, како је говорио Отело.

Дух тражи од Хамлета не само освету, него и враћање поретка у краљевство, које је постало „лежиште за блуд и срамно родоскрвњење“ (1.5.81–82). За Хамлетово даље поступање веома је битно шта Дух каже о краљици Гертруди: „Али ма како вршио тај чин, не прљај душе нит у духу смишљај штогод против своје мајке. Пусти небу и оном трњу што јој је у грудима нека је тишти и боде“ (1.5.86–87). Да ли је била саучесница у убиству, да ли је за њега знала, или је њен грех у „родоскрвној“ преудаји као издајству, Дух нам не каже експлицитно. Можда ће зато доћи у краљичине одаје и пустити да она сама то открије својом реакцијом. Од Хамлета се растаје речима „Памти ме“ (1.5.90), па се Хамлет заветује да ће на све друго заборавити и прибележити да „да се неко може смејати, и смејат, (И опет бити зликовац; јер знам/ да таквог може бити бар у Данској!“ (1.5.108–110). Да ли је одлуком да све остало избрише из „књиге и свеске свог мозга“ (1.5.100) Хамлет одлучио и да одбаци Офелију, или ће та одлука уследити кад се увери да га је и она издала, још једно је од питања на која нам Шекспир не даје одговор. Офелија је можда жртва Хамлетовог става према мајци, који је пројектовао на цео женски род. „О, жено најпакленија!“ (1.5.105), узвикнуо је након сусрета с Духом, иако је Дух није оптужио. Овенова визија (1153) Светог Патрика у паклу налази свој ехо у Хамлетовом узвику „Тако ми Светог Патрика!“ (1.5.136). Ево целог другог солилоквијума:

О, све чете неба! Земљо! И шта још?

Да ли и пак’о позвати? О гада!

А, ви, мишићи, не клоните сад

но подржите ме чврсто, усправно!

Да те памтим! О да, јадни душе мој!

Док памћења буде у тој сметеној лобањи, ја ћу сећати се! Да!

С памћења табле збрисаћу све ситне записе луде, све изреке књишке,

све облике, све утиске прошле, што младост и посматрање уписа.

Само твој ће завет живети

у књизи и у свесци мозга мог, непомешан са нижим стварима; да неба ми!

О, жено најпакленија!
 О насмејани, проклет ниткове!
 Прибелешке моје! –Треба да запишем да се неко може смејати, и смејати,
 И опет бити зликовац; јер знам
 да таквог може бити бар у Данској!
 (Пише.)
 (1.5.99–119)

Хамлет позива Хорација и стражаре да се зајакну да никоме неће рећи шта су видели, додајући: „има много ствари на небу и земљи о којима ваша мудрост и не сања, мој Хорацио“ (1.5.165–166). Та „мудрост“ из српског препева је у оригиналу „филозофија“, Хорациова вокација, а у већ поменутој парафрази професора Годарда постаје „психологија“. Он упознаје пријатеље са својим планом да глуми лудило, односно „узме на се држање чудака“ (енг. “put an antic disposition on“, 1.5.175) како би остварио свој циљ, а то је да поправи време које је „изашло из зглоба“ (1.5.189–190).

У Другом чину наставља се Полонијева „педагогија“: даје упутства Рејналду, који креће у Париз, како да осматра Лаертове ћуд и склоности, да га „умерено опањкава“ не би ли извукао из других мишљење о њему, али не толико да га осрамоти. Дакле, слабости типичне за младост: пиће, коцка, двобој, кавга (2.1.25). Полоније је опет много либералнији кад је син у питању. Након што испрати Рејналда, прилази му Офелија са извештајем о Хамлетовом упаду у њену собу претходне ноћи. Њен опис Хамлетовог изгледа и понашања сасвим је у складу са „маском чудака“ коју је Хамлет пријатељима најавио:

ОФЕЛИЈА Ах, оче мој,
 у својој сам соби седела шијући, кад у прснику кнез Хамлет, раскопчан, без капе на глави, с прљавим чарапама, неподвезаним, палим до чланака ко окови, и као кошуља му блед, а колена му куца о колена, и с једним тако тужним погледом ко да из пакла побеже да прича
 ужасима – дође преда ме.

ПОЛОНИЈЕ

Од љубави спрам тебе посто луд! ОФЕЛИЈА
 Ја не знам, оче, ал’ се бојим тога.

ПОЛОНИЈЕ

Па шта је рекао?

ОФЕЛИЈА Он ме ухвати

за руку, и тако чврсто држаше, па затим стукну за дуж једне руке,
 а другом руком преко чела пређе,
 9, тако ми се унесе у лице
 ко да га црта. Дуго је осто тако.

Најзад затресе мало моју руку, и трипут главом климну горе-доле.
 Уздахну тако тужно и дубоко

ко да му уздах руши целу грађу и односи цео живот. И најпосле без речи ми пусти руку, па са главом ко окренутом преко рамена изгледао је да је без очију нашао пут свој – јер из куће оде не гледећ очима, док је све до краја на мене њихов упирао сјај (2.1.77–100).

Полоније ће сместа отићи краљу да га обавести о овом „љубавном лудилу“. Након што му Офелија потврди да је, по његовом налогу, вратила Хамлету сва писма и ускратила му приступ, јасно је да је то узрок Хамлетовог лудила. Полоније криви себе што је Хамлетово интересовање за Офелију сматрао површним, јер, ако је несмотреност младих једна крајност, претерани опрез својствен старијима је друга. Шекспир нас и овде подсећа колико је важна права мера, равнотежа коју мало ко има. „Проклета да је обазривост та; неба ми, то је знак старости већ кад се у мишљењу пребацимо свом, ко што је општа црта млађег света несмотреност.“ (2.1.114.117). Но, да ли је Хамлет заиста волео Офелију? Гете, који је идеализовао нежног краљевића и неговао сентименталну слику о њему, као и већина романтичара, констатовао је да Хамлетова осећања према Офелији немају изразиту страст.¹⁵ О природи њиховог односа тешко је судити на основу онога што нам је дао Шекспир. Векови за нама таложили су седименте нагађања, реконструкције, деконструкције, читавања. Сходно времену у коме је писана критика, али и режиране представе и филмови, однос ово двоје младих био је или платонски, готово детиња чежња и сањарење, или нескривено телесан, сензуалан и неоптерећен конвенцијама. Продукција Југословенског драмског позоришта из јубиларне, 2016. године, са прерано преминулим Небојшом Глоговцем као Хамлетом и младом Јованом Стоиљковић као Офелијом, управо је овом односу, као и целој драми, дала обресе модерности и реализма. Харолд Блум је протестовао због Хамлетовог мучења Офелије до лудила. Верује да њему и није била потребна љубав, већ самотњачка слобода у којој ће за себе тражити неразумну наклоност. Шекспир је, каже Блум, мудро избегао једини крај страшнији од смрти сироте Офелије – њену удају за Хамлета!¹⁶

У другој сцени, краљевски пар је веома заузет дочекивањем посетилаца. Најпре угосте Розенкранца и Гилденстерна, Хамлетове пријатеље, које су позвали да би открили шта је узрок Хамлетове „трансформације“, јер он ни споља ни изнутра није јести човек. За њих је, кажу, као краљеве поданике, то наредба, а не молба. Затим долазе Полоније и Офелија, али пре њиховог исказа, рећи ће шта имају изасланици који су се вратили из Норвешке, Волтиманд и Корнелије: Фортинбрас је одустао, на инсистирање старог стрица, од осветничког похода на Данску и преусмерио напад на Пољску, па од Данаца само тражи дозволу „транзита“. Након што је одахнуо од непосредне ратне

¹⁵ Gervinus, G.G. *Shakespeare Commentaries*, стр. 579

¹⁶ Bloom, H. *Hamlet – Poem Unlimited*, стр. 42

опасности, краљ је спреман да чује шта је открио Полоније. Краљица унапред каже да је то очева смрт и њена прерана преудаја (2.1.57). А Полонијево саопштење да се ради о „љубавној екстази“ била би још једна добра вест, да краља не нагриза сумња: „... бићу кратак. Ваш је племенити син луд; ја велим луд је, / јер право лудило одредити, / то би било ништа друго до бити луд!“ (2.2.92–94). Да ли нам Полоније говори да лудило не може тумачити онај ко и сам није луд, или да не може знати да га аутентично одглуми ако није и без глуме луд, питање је које неколико векова постављају аналитичари овог дела. Краљици се ово чини компликованим, па захтева: „Више о ствари, са мање вештине!“ (2.2.96).

Тврдње о лудилу због неузвраћене љубави Полоније поткрепљује Хамлетовом песмом коју му је дала његова „послушна кћер“:

Сумњај да л' су збиља сјајне звезде ове; сумњај да ли сунце зна путању своју;
сумњај да ли лаж се истином не зове; али у љубав не посумњај моју...
О, драга Офелија, ја сам невешт у бројању слогова, не умет мерити своје уздисаје,
али да те много волим, о врло много! – веруј ми. Збогом! Твој за навек, најмилија
госпојице, док је ова машина његова, Хамлет (2.2.115–122).

На краљево питање како је Офелија примила Хамлетову љубав, увређено је узвратио контрапитањем „За шта ме сматрате?“ (2.2.128), испричавши како јој је рекао да се не нада љубави са Хамлетом и да му врати све знаке наклоности, што је управо и изазвало лудило у коме сада бесни. Контрадикторно овом очинском ставу, он предлаже „пустићу једном њему своју кћер“ (2.2.161), што оправдава Лаканов презриви назив „тај мамац Офелија¹⁷“. Лакан је Офелију сматрао заменом за Гертруду као предмет Хамлетове жеље (енг. “substitute object”). А оправдава и Хамлетово обраћање Полонију као рибару, односно своднику сопствене кћери. Пре Офелије, Хамлет ће током те шетње с књигом у руци срести Полонија и упитати га има ли кћер, те саветовати да је не пушта много да шета по сунцу, јер „Зачеће је благослов, али не онако како би ваша кћи могла зачети“ (2.2.181–183). Поред безгрешног зачећа, ова слика евоцира и сећање на сицилијанску легенду са којом је, сматра се, Шекспир био упознат, а то је прича о девојци која је зачела шетајући по сунцу. Помињање Офелије у том контексту узнемирило је Полонија.

Хамлет наставља да се шегачи с њим, па кад га упита шта чита, Хамлет одговара: „Речи, речи, речи“ (2.2.191). Недавни гост Београда, чувени професор Јуан Ферни¹⁸ са Шекспировог института у Стратфорду, указао је на релативност

¹⁷ Lacan, J. *et al.* “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*“ in *The Question of Reading: Otherwise*. Стр. 11–52

¹⁸ Предавање „Шекспир овенчан дијалозима“ одржано у Народној библиотеци Србије 31.10.2024. године, снимак доступан на youtube каналу Библиотеке: <https://www.youtube.com/watch?v=QvE91MOc8y0>

и безвредност речи, као и њихову токсичност, насупротив значају ћутања које и Шекспир, чини се, више вреднује. Сличан поглед на речи као лажне и, самим тим безвредне, износи и професор Зоран Милутиновић¹⁹: „Говор је средство обмане, лажи и претварања, а речи могу једнако неутрално да изразе и истину и лаж“. Први пут је истина о краљеубиству саопштена речима, други пут пантомимом, а тек трећи пут се јасно показала и Хамлет је поверовао: кад су се спојиле речи и мимика. Професор Милутиновић се пита откуд толико поверење у театрализацију, па објашњава да је цео свет претходно театрализован, да сви глумимо, односно играмо дате улоге, како је нам меланхолик Жак и каже у чувеном монологу „Цео свет је позорница“ (*Како вам грајо*) и како је и маестрално приказано у *Бури*, где Просперо сакупља фрагменте свих жанрова и тема у ту мета драму чији је редитељ, а каже да смо ми таква твар од које се праве снови. У том свету где сви глуме, Хамлетова драма у драми погађа у срж истине, две театрализације су се поклопиле, каже професор Милутиновић. Зато Клаудије реагује тек кад види некога другог како чини његово злодело, кад са метатеатарске дистанце посматра „свој лик у огледалу“. До истине се може доћи кроз привид, опонашањем догађаја из стварног живота: ако је свет позорница, позорница је свет.²⁰ Професор Кољевић разрађује идеју Андреа Жида о томе да се трагедија заснива на контрасту између јунака и улоге која му је задата. Хамлетов бег од ужасне улоге осветника могућ је само даљом театрализацијом света.²¹

Зато ће Хамлетове последње речи бити „Остало је ћутање“ (5.2.), јер ће Хорацио моћи да пренесе знатижељнима само редослед догађаја, али не и све оне недокучиве тајне и питања која су остала без одговора. Слушајући интелектуалне досетке младића кога сматра лудим, Полоније закључује: „Како су му по неки одговори згодни! Лудило често срећно погоди и оно што памет и здрав разум не могу успешно да савладају“ (енг. “Though this be madness, there is method in’t“, 2.2.203). Слично је закључио Едгар посматрајући Лирово лудило: „О, каква смеша безумља и смисла; / умности усред лудила!“ (енг. “O, matter and impertinency mixed, / Reason in madness!“ , 4.6.168–169). Зато се лудило Шекспирових јунака, пре свега Лирово, јер је аутентично, доживљава као јуродиво, пророчко, као нови пар очију тамо где су згасле старе.

Розенкранц и Гилденстерн следећи су који настоје да „ишчупају срце Хамлетове мистерије“. Он их пита шта раде у тој тамници; Данска је једна од најгорих тамница, потврђује (2.2.239–242). Шекспирова субверзивна критика друштва, прикривена контекстом друге државе, била је вешт, а и једини безбедан начин у земљи где је окован цензуром, како се жалио Сонету 66.

¹⁹ *Метатхеатралност – иманентна поетика у драми XX века*, стр. 28–31. Радионица СиЦ, Београд, 1994.

²⁰ *Ibid*, 46–47

²¹ Кољевић, Н. *Шекспир драмичар*, стр. 216–217

Колико је све релативно и субјективно, колико све зависи од наших мисли, Хамлет потврђује и разумевањем за то што њима двојици Данска не личи на тамницу: „Јер ништа није ни добро ни зло, него га таквим чини наше уверење“ (2.2.244–245). Њему просторна тескоба и не смета, каже, могао би се осећати као краљ бескрајног простора и да је затворен у ораховој љусци,²² само да није ружних снова. Након Хамлетовог инсистирања, признају му да су „послали по њих“ (2.2.284). Хамлет им помаже да задрже поверење краља и краљице, тако што ће им сам рећи шта га мучи:

Ја сам одскора (не знам ни сам зашто!) изгубио сву своју веселост, запустио све своје навике, и, уистину, моје расположење је тако жалосно, да ми ова дивна грађевина, земља, личи на какав пуст морски гребен; ово сјајно небо, ваздух и – погледајте – тај лепо, племенити и над нама раскриљени свод, тај величанствени кров украшен златном ватром – ах, све ми то личи на ружно, кужно сметлиште испарења!“ (2.2.288–295). Сада овој слици супротставља и једну од најлепших еулогија човеку: „Какво је ремек-дело човек! Како је племенит умом! Како неограничен по способностима! Како је у облику и покрету складан и целисходан! Како је изразом сличан анђелу! Како по разуму наличи на бога – украс света, узор свега живота! – Па ипак, шта је за мене та квинтесенција прашине? (2.2.295–300)

Монтењ, овде много пута поменут због утицаја на Шекспирову мисао, написао је у једном есеју да је човек најкрхкије и најрањивије биће, а истовремено најнадменије.²³ Те противуречности од којих је човек саздан видели смо и у *Краљу Лиру*. Човек је квинтесенција прашине, јер „прах је био и у прах ће се претворити“. Сенка и прах на Земљи, како је рекао римски филозоф Хорације, које ћемо препознати и у Магбетовом завршном монологу у коме је живот само сенка, а „јучерашњице“ будалама осветљавају пут у прашњаву смрт (5.5.16–27).

Хамлетово објашњење меланхолије пореди се са Осмим псалмом (чуда свемира и звездано небо, а онда човек као ремек-дело). У делу које је требало да обједини све знање које је човек прикупио, названом *Француска академија*, Пјер ла Примодеј²⁴ пише да је природа супериорнија у односу на природу, да је Божије дело боље од човечијег. Он у својој *Француској академији* (1577) каже и да човек мора познавати Божије дело да би познавао Бога, а то значи

²² Овај стих послужио је за наслов романа чувеног писца Ијана Мекјуана, *У ораховој љусци*. Део је Хогартове серије романа заснованих на Шекспировим делима, у којој су се модерни романописци подухватили тог задатка, чије је преводе на српски језик објавила „Лагуна“: *Мајбей* (Ју Незбе), *Бура* (Маргарет Атвуд, *Бавољи накош*), *Зимска бајка* (*Процеј у времену*, Џенет Винтерсон), *Млејачки шртовац* (*Име ми је Шајлок*, Хаурд Џејкобсон) и *Укроћена торојад* (*Прзница*, Ен Тајлер).

²³ цитат по Spencer, T. *Op.cit.*, стр. 35

²⁴ Spencer, T. *Op.cit.* 115

познавати људску природу.²⁵ „Када уперим поглед ка небесима и на крилима контемплације угледам њихову задивљујућу величину, страшно кретање, противуречности и ретку лепоту, неупоредиву силу Сунца и Месеца, њихове непромењиве путање, безброј звезда у мраку; када онда спустим поглед и дух у ове ниже пределе, да се дивим и чудим како се земља шири међу рекама са њима прави округао грумен...“ Као Имануел Кант, двеста година касније, који се диви „звезданом небу над собом и моралном закону у себи“.²⁶

Полоније доноси вест о доласку путујућих глумаца, који су веома захвалан реквизит за Шекспирову драматургију. Омогућиће Хамлету да постави свој комад и тиме „ухвати савест краља“, али и Шекспиру да изнесе своје виђење театра и глумачког умећа, дакле своја практична искуства и филозофију глуме. Томе доприноси и Полоније, који сматра да „Сенека не може бити одвећ озбиљан, нити Плаут сувише весело“ (2.2.381–382); као некадашњи глумац-аматер, касније ће се похвалити да је у младости глумио Јулија Цезара, оног кога је Брут убио на Капитолу (3.2.97–98). Знајући како је убијен Полоније, ове речи делују злослутно.

Хамлету ће глумачка трупа бити повод и за још један самопрекорни солилоквијум, трећи по реду, након што глумац тако уверљиво одигра улогу Хекубе и својом емоцијом постиди Хамлета:

О, какав подлац, ниски роб сам ја!

Није ли страшно, да тај глумац ту у једној песми, једном сну о страсти маштом својом
може да присили душу да од њеног дејства пребледи му лик,

у оку буду сузе, лицем страх,

јечање у гласу, и држање све с његовом маштом да дође у склад? А све низашта? За Хекубу! Шта је Хекуба њему, или он Хекуби, да плаче за њом! Шта би радио тај, да има повод, побуде за бол ко ја?

Потопио би сцену сузама, језивом речи цеп’о свету слух, да крив полуди, невин да побледи, непосвећен се збуди,

и да чула самога слуха и вида се згрозе.

А ја?

Глуп, малодушан нитков чамујем ко сањало, и туп за рођену ствар; ништа не знам рећи – ни за краља тога, на чије благо и живот драгоцен паклени један злочин је извршен.

Јесам ли ја страшљивац? Ко ме зове нитковом? Ко ме по темену лупа?

Чупа ми браду – дува ми у лице?

За нос ме вуче? У грло ми лаж до плућа гура? Ко то чини?

Ха!

Крста ми, ја бих поднео то све.

Јер мора да сам голубије јетре, и немам жуч, да увреду загорча; ил’ иначе, бих нагојио био све небеске вране овог роба стрвљу! О, крвави и блудни ниткове!

²⁵ *Ibid*, стр. 21

²⁶ *Критика практичної ума*, 1788.

Бесавесни, похотни, неприродни! Издајничка хуљо! Освето!

Ах, какав сам магарац! Јест „храбро” да ја убијеног, драгог оца син, небом и паклом на освету гоњен, морам, ко курва, да срцу олакшам речима, па сам дао се у псовке, ко права рита, ко судопера.

Гадим се на то, пфуж!

На посао, моја мисли! (2.2.555–564)

Мисли су изнедриле идеју о драми у драми – *Убиству Гонцаја*, коме ће Хамлет додати шеснаест стихова да би још више личило на убиство његовог оца. То је неопходно да би се уверио у краљеву кривицу пре него што изврши освету. Тиме ће се уверити и у природу Духа, јер је можда „нечастив, а ђаво може на себе узети допадљив облик; штавише и можда, због слабости ми и суморности – а он на такве има силну моћ – на зло ме води, да ме упропасти“ (2.2.574–579). На такав исход га је упозорио Хорацио још приликом првог сусрета са Духом, не сумњајући у његово постојање, али сумњајући у његове намере. Хамлет жели да буде у миру са собом и са Богом пре него што изврши овај, ионако одбојан и контроверзан задатак. Рецимо, Отело се никада није запитао зашто му Јаго говори све оне гнусне ствари о Дездемони; веровао је да му је искрен пријатељ, да је честит човек и то је био аксиом. Магбет се јесте осврнуо на питање природе вештица, али док год су се њихова пророчанства испуњавала, сматрао је да му помажу и није имао моралних дилема. На крају крајева, његов закључак био је сличан Хамлетовом из ове сцене: „Овај натприродни миг / Нит’ зао може бити нити добар“ (*Мајбеи*, 1.3.144). Зашто је онда то посебно код Хамлета, како би рекла Гертруда, односно – зашто је у све толико сумњао и морао да преиспитује? Не заборавимо да је Шекспирова основна филозофија – скептицизам. Сумња у све. А Хамлет је његов највећи филозоф. Професор Кољевић признаје истинитост старе тврдње да је Хамлет једина Шекспирова личност која би могла да напише његове трагедије, због Хамлетовог специфичног удела у трагедији. Као што је писац једна „свезнајућа свест“ свога дела, која зна себе кроз дело, тако је и Хамлет у исти мах и актер и посматрач.²⁷ Према Клајновом схватању, Шекспирове трагедије нису трагедије контемплације, чак ни најфилозофичнија међу њима – Хамлет. Свака позива да се живот живи, а не животари „усредсређена на човека и његову судбину, Шекспирова трагедија приказује живот који је борба, не само са стихијом него и са нељудима, борба човека за човештво, борба у којој мора бити и јунака и жртава. Шекспир нам у својим трагедијама ... казује да човек и кад није своје среће квач ... има рашта и родити се, и живети, и дати свој живот.“²⁸

Трећи чин наставак је бриге за Хамлетово стање, само што се круг проширио: Краљ, краљица, Полоније, Офелија, Розенкранц и Гилденстерн

²⁷ Кољевић, Н. „Критика поезије и песничка критика – Елиот, Хамлет и њихови проблеми“, *Израз*, стр. 97

²⁸ *Клајн, Op.cit, сир. 38*

договарају се да следећи покушај буде „пуштање“ Офелије ка Хамлету. Краљ и Полоније биће „законити шпијуни“ (3.1.32) у овој драми о шпијунажи, агентима и издаји. Хамлетову мајку краљ шаље даље од тог призора, а она звучи као Офелијин ехо: „Послушаћу“ (3.1.37). Полонијеве речи неочекивано ће погодити Клаудија. Кад је поучио Офелију да, тобож, чита књигу како би одала утисак да је заиста сама, како често побожан лик изглед уме да превари, Клаудије се у том опису препозна: „Како дивно шиба савест моју сад овај укор. Образ једне блуднице, улепшан што је вештином мазања, ружнији није испод маске своје но моје дело под шареном речи. / О, терете тешки!“ (3.1.50–53). Метафору јаких боја којима блуднице украшавају образе да би прикриле грешну душу, поново ће употребити Хамлет вређајући Офелију у чувеној „манастирској сцени“ овог чина. Ни Клаудија Шекспир није оставио без имало савести. Он ће после Хамлетове представе, коју је у бесу напустио, покушати да се моли Богу, али не и да се покаје за своје грехе и одрекне онога што је на грешан начин стекао.

С друге стране, како то обично била у Трећем чину, Хамлет се ломи. Са њим и цео комад. Да ли да убије Клаудија, да ли да убије себе, да ли да ишта предузима? Следи најпознатији солилоквијум, четврти у овој драми, са вероватно најпознатијим питањем на свету:

Бити ил' не бити? – питање је сад.

Је л' лепше у души трпети праћке и стреле судбе обесне,
или на оружје против мора беда дићи се, и борбом учинити им крај?
Умрети – спавати – ништа више – реци, да спавањем се сврши срца бол и хиљада
животних потреса и наследних меду, ето то је циљ и предано му тежи ти.

Умрети, спавати – спавати – можда сањати!

Да, ту је чвор! Јер у том спавању смртном какви би снови могли доћи,
кад живота ово клупче одмотамо?

Ту морамо стати; то је обзир тај што беди нашој продужава век!

Јер ко би подно светске шибе, руге, неправде силних и злоставе гордих,
бол презрене нам љубави, насиља,

и обест власти, понижења која од невредних трпи стрпљива заслуга – кад сам себи
можеш слободу да даш и голим ножићем? Ко би вукао товар, под умором живота
стењући и знојећи се да страх не буни од нечег по смрти, до тајне земље, с чијих међа
још ниједан путник вратио се није? То нам вољу збуни, и чини да рађе подносимо зла
која су ту већ него да летимо онима другим, непознатим још?

Тако свест страшљивце прави од свих нас; и тако природној боји одлуке бледило
мисли да болешљив лик, те предузећа велика и смела отуда криво
окрену свој ток и губе име дела (3.1.56–88)

Анализирајмо детаљније овај монолог, по много чему главни чвор у целој драми, уз помоћ Клемена и професора емеритуса Универзитета у

Ливерпулу Нила Коркорана,²⁹ који је такође посветио целу књигу Шекспировим солилоквијумима. Са студентима обично почињем разговор питањем о томе шта значи „Бити или не бити“. Одговори се крећу између „живети или умрети“, „убити Клаудија или га поштедети“, „делати или контемплирати“, „има ли нечега после смрти или нема“, „остати или отићи“. Хамлет то питање изговара у контексту апсолутног питања између поретка раја и пакла, честитости и њене супротности у образу блуднице. Монолог је намерно неодређен. Та уопштеност одржава се током целог његовог говора: Хамлет овде ни једном не говори о конкретној радњи у драми. Претпостављамо да су праћке и стреле судбе обесне делом Хамлетова страдања, а да се дела великог тренутка односе на његову освету; али форма језика не сугерише блиску везу – а освета се прилично чудно назива „подухватом“ (“enterprise”). Дакле, овде се истражује нешто што проистиче из ситуације драме, али прелази у коментар живота уопште, никако у унутрашњост Хамлетовог карактера. Почетак је буквалан превод познатог латинског питања *Esse aut non esse*, а почетак говора је у форми филозофске расправе у којој се сучељавају обе стране:

Бити или не бити – питање је сад;
(3.1.56)

По Самјуелу Џонсону, ово питање значи да ли има живота после смрти; по Малоуну, Хамлет разматра самоубиство; по Даудну, Хамлет разматра акцију, дакле активна освета је то „бити или не бити“.

Следећи проблем за интерпретацију је у „мору недаћа“ – како подижете оружје против мора? Дауден је тврдио да „море“ једноставно развија метафору битке – што пре поставља још једно питање, него што га решава. И, даље, Хамлет наставља да дискутује о смрти, па „окончати их супротстављањем“ укључује и крај живота, не нечијег другог него свог. Да ли он ту мисли на самоубиство? Или предвиђа да ће ефекат Клаудијевог убиства бити и његова смрт? Логички, овај стих нема смисла. Али, поетски, ток је много кохерентнији: “nobler in the mind to suffer“ креће се кроз војне активности посебно обесне судбе (и тако повезује обест са акцијом против племените патње), па наставља окретањем те идеје у узвишеност потезања оружја, али препреке су и то обесне јер је противник море недаћа. Узети оружје само по себи јесте узвишено, али неће решити проблем јер су недаће море. Подићи оружје против мора је узвишен, али узалудан чин. Отуд коначна двосмисленост „and by opposing end them“: супротстављање је намењено уништењу недаћа; али његов резултат је њихово уништење у веома другачијем смислу, тако што их натерате да оне униште вас. Отуда ће “To die, to sleep – No more“ бити кохерентан наставак. Није важно да

²⁹ Corcoran, N. *Shakespeare's Soliloquies: Text, Theatre, Film*

ли убиство Клаудија укључује и Хамлетову смрт, у сваком случају подизање оружја против мора недаћа неумитно се завршава уништењем (као у V чину).

Наравно, такав крај се прижељкује, да се срдобоља и хиљаде природних удара којима је људско месо склоно (море недаћа) заврше; али, можда привидни сан о животу није ништа у поређењу са кошмаром смрти: страх од сна горег од јаве продужава агонију таквог живота. Другим речима, свест о страху од онога после смрти тера нас да тако дуго патимо, а не узвишеност ума.

То нас доводи и до другог дела говора, где није реч о узвишености ума; ту се каталог познатих друштвених зала (злодела угњетача, спорост закона, итд.) поставља насупрот мира који се налази "bare bodkin". Цело питање је веома једноставно када се сведе на спавање без снова, без икакве узвишености. Ово је увод за следећу кључну тачку говора: „Тако савест од нас прави кукавице“ (енг. "Thus conscience doth maketh cowards of us all". (3.1.83). "Conscience", поред свести ("consciousness"), свакако значи и савест, не само по директној употреби речи у том значењу, на пример када краљ, уочи „манастирске сцене“, на Полонијеве речи да „лицем на молитву спремним, изразом побожним, пошећеримо и самог ђавола“ реагује речима „Како дивно шиба савест моју сад овај укор“ (енг. "How smart a lash that speech doth give my conscience"), већ и питању да ли је племенитије (узвишеније) трпети... или подићи оружје против мора, што је узалудан колико и храбар гест, супротан стоицизму: овде је Хамлет пре Херкул, него Сенека; Хамлет на другом месту истиче своју разлику од Херкула. Будући да је то узалудан гест, може се завршити једино смрћу.

Да нема страха од смрти, људи би извршавали самоубиство (што уопште није налик Херкулу). Тако, уопште нас узвишеност ума не приморава да трпимо праћке и стреле (уместо да им се супротставимо), већ страх који нас приморава да подносимо та зла (уместо да извршимо самоубиство): тако савест (узвишеност ума, свесна врлина) која налаже неизвршење самоубиства, заправо од нас прави кукавице. Узвишеност патње је, по резултату (о људима се суди по томе што раде) исто што и кукавичлук. То јест, акција коју диктира савест исто је што и акција коју диктира кукавичлук. Клемен каже да оно што је Гете касније формулисао апстрактним терминима у својим *Maximen und Reflexionen* („Човек у акцији је увек без савести; нико осим мислиоца нема савест“), Шекспир транспонује у метафору са својом изразито психофизичком визијом, наглашавајући фигуративну супротност болести и здравља која је карактеристична за Хамлета и за целу драму. Иако апстрактне као максима, ове речи дефинишу и конкретан Хамлетов проблем.³⁰ Тако су позитивни свет реда, где се делање и неделање процењују по својој узвишености, и негативни свет хаоса, у коме су и делање и неделање облици кукавичлука, уједињују у парадоксу мисли „Тако савест од нас прави кукавице“. У првом свету постоје

³⁰ Clemen, *Op.cit.*, стр. 140

рај и пакао и дух племенитог оца; у другом, у најбољем случају, неоткривена земља из које се ни један путник није вратио, илузија, сан – у најгорем случају кошмар. Први је представљен војничким сликама (ратничким врлинама), „узети оружје“, а други простим светом Човечанства, у најнижем облику. Тако завршавамо овај говор свесни и узвишености и ништавности, овога другога ипак више. Али, говор нам ништа не говори о човеку који га изговара. Он је срце ове драме, али не и цела драма, закључује Клемен.

Има аргумената и „за“ и „против“ убиства. Ако убије другога или себе, Хамлетова душа биће осуђена на казну у паклу. Он је верник и не сме против Божијих заповести. С друге стране, да ли је патња узвишенија од одлучног супротстављања? Чини се да би му било лакше да се одлучи када би знао да после смрти нема ничега, да ће само утонати у сан. Овако, можда ће га походити кошмари, можда је на оном свету још теже него на овом. То не знамо, јер се још ниједан путник у ту непознату земљу није вратио да нам исприча. Необично је да то каже Хамлет, чијег оца се Дух вратио из чистишишта и управо говори о себи као о души осуђеној да лута Земљом док не нађе мир. Чистишишта, препознатљивог за католичку веру, нема у протестантизму, што не треба узети као доказ да је Шекспир био католик. Како је рекао професор Гринблат,³¹ ово је драма о протестантском сину католичког оца, а ако очинство у преносном смислу узмемо као питање наслеђа – и, опет, прошлости – тај Дух који походи Елзинор је као дугачка сенка католичанства која се надвија над протестантском Енглеском Шекспировог времена. Иако неки биографи тврде да је умро као римокатолик, а оно што се поуздано зна јесте да му је отац у тајности исповедао католичку веру и да су му на тавану нађене неке католичке књиге, не смемо Шекспира свести на пропагатора једне вероисповести. Он је узимао елементе хришћанства, али и паганских религија, стварајући своју јединствену веру – панхуманизам. Свечовештво, како је рекао владика Николај Велимировић.

Сва та промишљања од нас праве кукавице, каже Хамлет. Јер, што више размишљамо, више знамо. А што више знамо, то смо опрезнији и не срљамо. Реч „савест“ (енг. “conscience“), у енглеском речнику има још једно значење, а то је „свест“. Као што ће поновити Глумац краљ у Хамлетовом комаду, и кад нешто чврсто обећамо и заиста намеравамо да то испунимо, када се, услед дугог премишљања, страст охлади, спласне и делање. Бредли, а с њим и већина модерних шекспиролога, сматра да овде она значи „свест“. Др М. Богдановић преводи овај стих овако: „Тако размишљање нас чини кукавцима“, а Симић и Пандуровић: „Тако свест страшљивце прави од свих нас.“ Хамлет вели да човек, трпећи „праћке и стреле судбе опаке“, не прекраћује свој живот самоубиством зато што се боји „нечег после смрти“. Тај обзир, „то вољу смућује те радије сносимо зла што их имамо него да одбегнемо другим, непознатим.“

³¹ <https://podcasts.ox.ac.uk> Ема Смит, приступљено 22.5.2024.

Посветимо неколико редака и Коркорановој анализи филмске адаптације *Хамлеџа*, посебно погодне са становишта четвртог солилоквијума:³² Лоренс Оливије, каже Коркоран, у својој утицајној филмској верзији *Хамлеџа* (1948) спроводи убедљив експеримент са монологом „Бити или не бити“. Он га смести тамо где то чини први *Кварџо*, после „манастирске“ сцене. Док Офелија, коју са разорним интензитетом глуми Џин Симонс, лежи неутешно растегнута на степеништу палате након што ју је Хамлет (сам Оливије) злостављао, камера скреће даље и, док га прати кроз низ растварања, чини се да се креће кроз зидине Елзинора у облаке, а затим се спушта према мору пре него што уђе у потиљак Хамлетове главе и настави још дубље у његову мождану кору. Монолог почиње „из офа“ (“voiceover“) као још један снимак нам показује Хамлетово лице. Ефекат, сабласно наглашен вртоглавом музиком Вилијама Волтона, запањујуће је неочекиван када први пут видите филм, и још увек запањујући при наредним гледањима. То сугерише да Хамлет размишља о самоубиству, док гледа са дворских кула доле на море, далеко испод; Он вади свој бодез и усмерава га према себи пре него што га на крају испусти, очигледно нехотице, у море. На фразу “И изгубити име акције” он се окреће од камере и улази у магле Елзинора. Оливије нам дословно показује Шекспирову метафору „мора невоља” пре него што нам се учини да смо у Хамлетовом уму док се монолог одвија. Стога се чини да он гледа у море себе – или, спољашњи свет изгледа да је постао потпуно подударан са његовом унутрашњошћу, у корелацији са њом. Барем за време трајања ове сцене чини се да не само да видимо Хамлетовим очима, већ и да размишљамо његовим мозгом. Ми смо, такође, кренули на фројдовско путовање у несвесно овог јунака, прикладно у филму чија интерпретација носи снажан печат фројдовске теорије. Док је радио на филму, Оливије је имао разговоре са фројдовским аналитичаром Ернестом Џонсом, чији је рад на *Хамлеџу* кулминирао у књизи *Хамлеџ и Еџи* (1949). У ствари, у интензитету Оливијеове апсорпције Фројда, Хамлетов испуштени нож може чак представљати не само његову неспособност за акцију, већ и његову едиповску кастрацију.

Професорка Вида Е. Марковић, како сугерише наслов њене књиге *Раскол између речи и ијре – Сукоб две естетике*, говори о разлици између драме као књижевног текста и драме као позоришне игре. У првом поглављу проф. Марковић анализира оригиналну верзију Шекспировог текста и затим покушава да утврди раскорак између оригинала и слободног тумачења овог комада у једној верзији у Југословенском драмском позоришту, те анализира представу *Хамлеџ у иодруму*, која се одваја од оригинала, и на крају, пише о трагикомедији Иве Брешана, *Хамлеџ у селу Мрдуша Доња*, која је и екранизована.³³

У току сезоне 1970/71, *Хамлеџ* се играо истовремено на три београдске позорнице.

³² Corcoran, *Op.cit.*, стр. 19

³³ Марковић, В. *Раскол између речи и ијре*, стр. 11

Ове верзије су се међусобно разликовале, као и реакције публике на њих. Др Марковић полази од онога што је енглеска критика назвала чврстим центром (“still centre“) у коме немагибања, у коме се све стиче и уравнотежава, а то је четврти монолог „Бити или не бити“, затим проучава преосталих шест, па се враћа овом тихом центру да би испитала да ли све води ка њему, односно од њега ка исходу трагедије. Јер, ако је тако, онда је управо у њему кључ за Хамлетову тајну. Професорка Марковић, слично Клемену, детаљно анализира свих седам Хамлетових монолога који представљају скелет ове драме, седам кључних тачака у процесу развоја главног лика. Она све време барата појмовима „свест“ и „савест“, који су управо два могућа значења речи “conscience“, кључне речи овог централног монолога. Дакле, освета је главни мотив, покретач духовног раста главног јунака који пред нашим очима израста у узор етичке личности, који није на нивоу наше „свести“, али у погледу „савести“ још увек може да служи као недостижни идеал. Више него у ма којој Шекспировој трагедији у Хамлету се драма поистовећује с главним ликом: тумачење њеног смисла поклапа се с тумачењем Хамлетовог лика.³⁴

Офелија прилази Хамлету с намером да му врати успомене које одавно чува; “remembrances to deliver“, гласи оригинал. Сећање је, по Аристотелу, као восак у коме све што га додирне оставља отиске. Памћење је важно за веру и доследност, зато Тома Аквински инсистира на њему, док је заборав грех и то у Хамлету оличава Клаудије, са својом жељом да сви наставе да живе не осврћући се на прошлост. У овој драми о сећању и забораву, где не успемо да памтимо оно што смо обећали, нити да заборавимо оно чега не желимо да се сећамо, могу ли се наметнута, нежељена сећања „уручити пошилиаоцу“? Може ли Хамлет да избегне страшну причу и захтев које му је Дух утиснуо у памћење, претворивши своја сећања у Хамлетова? Може ли Офелија да има сопствене успомене и осећања, а не оно што у њен ум, као празну посуду, сипају мушкарци којима је окружена – отац, брат, Хамлет и краљ?

Хамлет најпре пита Офелију да ли је поштена, атрибут који ће толико пута поновити Отело и Јаго, који се олако потеже, а лако злоупотребљава. Након збуњујућих изјава да ју је некада волео, па да у ствари није никада, Хамлет је шаље у манастир да не би рађала грешнике. Реч „манастир“ (енг. “nunnery“) у Шекспирово време често се користила да значи једну сасвим другачију кућу у којој станују жене (бордел), па је овде, чини се намерно, употребљена као двосмислена. Упитана где јој је отац, Офелија слаже: „Код куће, господару“ (3.1.131) и тиме заувек изгуби Хамлетово поверење. Делује нам да је Хамлет знао да га Полоније прислушкује заједно са краљем, да је зато и питао. И зато је та невина лаж девојке која мора да слуша без поговора, била окидач за Хамлетов излив гнева према целом женском роду, онакав какав је код њега обично изазивала мајка:

³⁴ *Ibid*, стр. 13

Слушао сам о вашој навици да се мажете. Бог вам је дао једно лице, а ви себи правите друго: ви скакућете, ви се увијате, ви шапућете; издевате имена божјим стварима из лакомислености, а правите се да је из незнања.

Идите! Доста ми је. Полудео сам због тога. Ја кажем, нећемо више имати сватова.

Они што су се узели живеће, сем једнога. Остали ће остати како су.

У манастир, идите! (3.1.141–149)

Већ смо видели прелазак на прозу, карактеристичан за стања растројства. По томе бисмо рекли да Хамлет овде не глуми лудило, да се маска стопила са оним ко је носи и да је прешао границу између привида и стварности. Офелија остаје сама и унезверена од те бујице речи и жали за посрнулим духом некадашње узданице краљевства и узора војнику, научнику, двору (3.1.150–151).

Клаудију је ово што је чуо довољно. Он је свој доказ добио, Хамлет није луд због љубави и зато га што пре мора склонити у Енглеску. Полоније предлаже следећи корак, а то је да после представе Хамлета позове мајка и покуша да сазна разлог његове меланхолије. Краљ се сложио: „Кад је племић луда, на лудило треба мотрити му свуда“ (3.1.188).

Друга сцена представља нам припреме за представу. Хамлет даје глумцима упутства како да глуме и како да говоре. Жели да им говор „готово клизи са језика“ (енг. “trippingly over the tongue“, 3.2.2). Да буду природни и умерени, да се ослањају на осећај, што значи и импровизују, то је Шекспирова хистрионика:

Удесите радњу према речи, а реч према радњи, и нарочито се старајте да никада не прекорачите границе природе. Јер свака таква претераност промаши циљ глуме, чији је задатак, у почетку и сад, био и јесте, да буде, тако рећи, огледало природе: да врлини покаже њено сопствено лице, пороку његову рођену слику, а самом садашњем поколењу и бићу све – та његов облик и отисак (3.2.15–21).

Овако је Шекспирово позориште „држало огледало спрам природе“, како је приметио др Самјуел Џонсон. Уметност опонаша живот, како је гласио и Аристотелов диктум. Зато су и у прва позоришта људи одлазили да гледају себе, своје животне приче, или да саосећају с туђим. Човекова природа није се много променила током епоха, па сада Шекспирова дела комуницирају са нама, у њима се препознајемо и осећамо као да их је писао о нама и за нас.

Хамлет завиди Хорацију на прибраности и мудрости. Овај сиромашни студент је савршена комбинација елемената, у равнотежи која му даје епикурски мир.

Јер ти беше човек што / носећи све не трпи ништа, један што је примо / и ударе и даре судбине с једнаком хвалом. / Благословен тај код кога разум и страст / тако стоје, да није само фрула на којој би судбина могла / свирати што хоће. / Дај ми човека што није роб страсти, / и носићу га у дну срца свог, у срцу срца свога, као тебе. (3.2.62–68).

Да је Хорацио више стари Римљанин него Данац говори нам његово име, а рећи ће нам и он сам кад посегне за отровом да би пошао у смрт одмах за Хамлетом, на крају трагедије. Као што је рекао и глумцима: „будите у свему умерени. Јер и у самој бујици, бури, или, да тако кажем, вихору страсти. морате имати и показати мере, / која ће то ублажити“ (3.2.5–7). Прекомерна страст води у лудило, а Хамлетова страст је жалост за убијеним оцем. Лили Кембл је написала да је ова драма „трагедија жалости“. Три млада човека – Хамлет, Фортинбрас и Лаерт – сваки позван да жали смрт свог оца, што је, како је рекла, „претпостављало да Шекспир жели да покаже како људи различитих темперамената прихватају тугу када их задеси. Кембл каже да је ова трагедија конструисана као студија о страсти:

И што у свом жару наумимо страсно,
кад жар прође, то је учинити касно.
Свака радост, туга, у напону страсти
и рођено своје дело упропасти;
а највећа радост и дубок бол где је,
радост зачас плаче, бол се часом смеје. (3.2.204–10)

Метод који је Шекспир применио у овој студији исти је као и другде – људи различитих темперамената приказани су под утицајем исте страсти, тако да видимо како се та страст манифестује на различите начине. Сва три младића у Хамлету су у жалости за оцем и желе освету. Али, сваки мора да поступа у складу са диктатом сопственог темперамента и ћуди. Основни проблем за који Шекспир у Хамлету тражи решење је проблем начина на који људи прихватају тугу када их задеси. А очигледно је да код Фортинбраса над тугом влада разум, као што код Хамлета и Лаерта прекомерна жалост води у уништење. Хамлет је и у Фортинбрасу и у Лаерту видео сопствени одраз. Млади Фортинбас је северњак, флегматик или можда сангвиник, вођен амбицијом и чашћу. Хамлет је веома налик њему, али туга га је променила. Кембл преиспитује да ли је Хамлет стварно меланхолик како му се дуго приписивало. Као припаднику северних народа, и код њега је морала преовладати влажна ћуд, флегма или крв од телесних течности. Кад описује себе Розенкранцу и објашњава да му је ишчилела сва веселост и да више не успева да се диви човеку, то је значајно јер говори о промени. Лаерту је рекао да, иако није жучан и прек, има у себи нешто опасно (В. и. 284–6). Хамлет није био меланхолик по природи. Заправо, делује као сангвиник, онако како је овај тип описао Томас Вокингтон у Огледалу ћуди (*The Optic Glasse of Humours*, 1607):

„Они који су ове ћуди веома су речити и грациозни, воле да се изражавају духовито и сликовито; често своју истинску страст прикривају тако што се претварају да су љући него што стварно јесу, или да тугују мање него што је то случај“.³⁵

Услед прекомерне туге, Хамлет се променио и постао меланхолик. За разлику од њега, Лаерт је колерик. У проблему ове страсти, поставља се питање утехе у жалости, утехе за зло. Томас Мор је у делу *A Dialogue of Comforte against Tribulacyon*³⁶ објаснио суштинску разлику између две врсте људи и грех који је својствен свакој врсти претеране жалости. Једна врста људи, каже Мор, не тражи никакву утеху, док друга тражи. Први се толико утопе у жалости да потпуно обамру, не размишљају нио чему, па их ум и сећање могу напустити. То је највећи грех немара. Други такође не желе утеху, али су нестрпљиви, са њима се не може разговарати, у неком су грозничавом стању, бесни... То је смртни грех гнева. И Шекспир је уочио ову разлику, те у Макбету Малколм каже Макдафу „нека ти се туга претвори у бес; / не отупи срце, разбесни га“ (4. 3. 228–9). Фортинбрас се руководи разумом, он није жртва своје туге; Хамлет је неутешан, а његова жалост му брише памћење и паралише га, доводи до греха немара. Лаерт се не може ни утешити ни умирити. Његова туга се претвара у бес.

Наћи праву меру у свему, тај Аристотелов идеал златне средине, обележио је Шекспиров опус. Иронично, Хамлета на то управо позивају очух и мајка кад га одвраћају од прекомерне туге за оцем. О томе говори и Одисеј у чувеном монологу о мери („degree speech“) *Троилу и Кресиду*, а платоновска хармонија сфера, савршен ред међу орбитама, бројевима и тоновима, то се пресликава и на Златни ланац постојања (*Catena Aurea*) који је средњевековна догма заговарала у смислу божанског права краљева и непромењивости поретка. На микроплану, сви смо саздани од истих елемената, само нису код свих равномерно заступљени. Од Хипократа и Галена (видети Увод, стр. 8), сачувана је представа о ватри, води, ваздуху и земљи, као четири основна елемента, односно крви, жучи, црној жучи и флегми као телесне течности, својом сразмерношћу одређују ћуд (темперамент) човека. Отуда и реч “humour“ (телесна течност) као ћуд, по којој ће се развити цео жанр комедије о ћудима. По тој подели, Хамлет је меланхолик, јер је у њему највише црне жучи (“black bile“), која се називала и сасушеном меланхолијом („melancholy adust“). веровало се да течност, жуч (жута), ако се прегреје, постаје црна, а то је течност меланхолије. Другим речима, корисна енергија претвара се у болест. Бекон користи термин сува (“adust”) да би описао ову трансформацију.

³⁵ Campbell, *Op.cit.*, 112

³⁶ *Ibid.*, стр. 114

Амбиција људе чини активним, искреним, пуним живости. Али, уколико их спутају у жељама, постају притајено незадовољни и на све гледају злокобним оком, а највише им годи када ствари крену наопако, што је најгора особина код слуге или принца.³⁷

Представа само што није почела. Гертруда позив сина да седне поред ње, али он, алузијама некада незамисливим за њега, одбија јер „овде је привлачнији метал“ (3.2.103). Потом замоли Офелију да јој легне у крило, па се коригује: да стави своју главу у њено крило. Није ваљда помислила на нешто простачко, враголаст је Хамлет. „Не мислим ја ништа, господару“ (3.2.110), одговара Офелија и то код читалаца не изазива подсмех колико сажалење, ако знамо како изгледа њен живот у том мушком свету. Њено и није да мисли – након сцене пуне увреда и вербалног насиља, отац и краљ јој не дозволе да исприча своје утиске, нема потребе јер све су чули. „Што да не будем весео“, пита је Хамлет. „Погледајте моју мајку како је весела, а пре два сата је сахранила мужа“. Офелија каже да су прошла четири месеца, што нам је користан оријентир у Шекспировом веома еластичном управљању временом.

Ако је судити по пантомими којом почиње представа, краљица није умешана у смрт свог мужа. Након сцене пуне љубави између краља и краљице, тровач сипа отров у уши уснулог краља, а краљица није присутна. Иако испрва одбија просидбу тровача, временом попусти и уда се за њега. То је неко дворско „ћирибу-ћириба“ (енг. “miching malecho”), а значи злодело, објашњава Хамлет Офелији. Следи Пролог, кратак као женска љубав – опет пецка Хамлет. Потом се појављују глумачки краљ и краљица. Глумачки краљ подсећа да су већ тридесет година у љубави, али да осећа да ће морати да је ускоро напусти. Глумачка краљица се заклиње да се никада неће преудати, јер то би било као да по други пут убија мужа (када је био први, питамо се?). Но, њен муж као да и не узима за озбиљно њену реч и не очекује да је одржи. Не због тога што јој не верује, него због тога што је свестан да је сваки завет из страсти – кратког даха:

ГЛУМАЧКИ КРАЉ

Верујем да мислиш што си рекла сада, ал’ одлука наша понајчешће пада.

Намера се као роб сећања јавља; на рођењу јака, затим слаба здравља, ко зелени плоди она је на грани; а кад сазру, они падну необрани.

Човек заборавља – удес је то тужан – да исплати дуг свој, што је себи дужан.

И што у свом жару наумимо страсно, кад жар прође, то је учинити касно.

Свака радост, туга, у напону страсти и рођено своје дело упропасти; а највећа радост и дубок бол где је, радост зачас плаче, бол се часом смеје. Свет није вечан: што се људи чуде ако с другом срећом друга љубав буде? (3.2.176–190)

³⁷ Bacon, F: *The Essays*, стр. 173

На Клаудијево питање како је назвао комад, Хамлет одговара: „Мишоловка“. Али, то је само метафорично (енг. “tropically“, 3.2.225); У Кварту се ова реч пише као „tragicly“, што асоцира на замку. Замка је овде тропа, фигуративан израз намераваног ефекта драме. Практично, цела драма зависи од употребе тропа. Контрола над тропама је као Просперова моћ, чија магија је тропа Шекспировог умећа на позорници. Они се само шале и убијају из шале, нема ту правог злочина. А и да има, додаје Хамлет, „наша савест је мирна“ (3.2.230). И управо ту ће „ухватити краљеву савест“, када Лукијан, нећак глумачког краља, сипа отров у уши свог глумачког стрица, па Клаудије демонстративно напусти представу и нареди да упале светла. Питање је, међутим, шта је Хамлет хтео да постигне таквом поделом: зашто глумачког краља убија нећак уместо брат? Иако је примарни циљ био да се лично увери у истинитост Духових речи, Хамлету је представа била и погодан начин да о томе посредно обавести и остале. Коју поруку им је послао, убеђен да је раскринкао краља? – Да нећак убија стрица. Није ли то, за неупућене, пре најави да ће он убити Клаудија него откриће да је Клаудије убио брата? Хамлетова трагична грешка била је управо ова представа, сматра Фредсон Бауерс.³⁸ Клаудије је схватио да Хамлет зна ко му је убио оца, Хамлет га је упозорио. Грешке се нижу: поштедео је Клаудија на молитви, импулсивно убио Полонија. Није проблем његово одлагање, проблем је кад дела, каже Бауерс. Хамлет сматра да је то нехотично убиство његова казна и постаје не само проповедник, него и бич (3.4.192). У Шекспирово време, убиство из нехата било је једнако као убиство првог степена, дакле најтежи злочин. Док се ретрибутивна правда задовољава пуком осветом, корективна правда тежи покајању, самоспознаји које није било у тренутку трагичне грешке, реформацији. За ренесансни етос је трагична грешка била привремено слепило, погрешан избор начињен у заблуди. Једино искупљењем греха може наступити корективна правда, те је катарза потврда божије милости и правде – грешка је исправљена. Смрт јунака је његово искупљење и коначна победа. Вера у вечни живот његову смрт спасава бесмисла.

Потресена Гертруда тражи да Хамлет дође у њене одаје, што му пренесе Розенкранц и Гилденстерн, а потом и Полоније. На Розенкранцово питање шта је разлог Хамлетовог нерасположења, Хамлет се пожали да му „фали напредовање“ (3.2.323). Како, кад је први наследник краља, питају га. Хамлет показује нестрпљење да се домогне трона и властољубље које не можемо да повежемо с његовим менталним склопом. Вероватно је и то била порука коју ће његови пријатељи, он то зна, пренети Клаудију и Гертруди. Изнервиран, Хамлет бесно, али и тријумфално, каже друговима да се узалуд труде:

³⁸ Bowers, F. *Hamlet as Minister and Scourge and Other Studies in Shakespeare and Milton*, стр. 12–13

Па видите какву тричаву ствар правите ви од мене.

Ви хоћете на мени да свирате, хоћете да сазнате за мој кључ; хоћете да ми из срца ишчупате тајну; хтели бисте да учините да одјекнем од најнижег тона до врха своје скале. А ево овог малог инструмента у коме је диван глас и обиље тонова, па га ви ипак не можете натерати да проговори! До сто ђавола, мислите ли ви да се на мени може лакше свирати него на једној фрули? Назовите ме којим хоћете инструментом; ви ме можете пипати, али не можете свирати на мени. (3.2.347–355)

Након што га и Полоније обавести да га мајка очекује, Хамлет започиње свој пети солилоквијум:

Аветно доба поноћи је сад, кад гробље зја, а пак'о развејава заразу светом. Сад бих врелу крв могао пити, чинити грозоте, да се дан стресе кад погледа то.

Али тихо! Хајдмо сада матери!

– О, срце моје, ти се не изроди; нека у моје затворене груди никад Неронов не провали дух.

Свиреп ћу бити, неприродан не; из мојих уста ножеви ће ићи, али у руци мојој нек не буду.

Језик и душа нек су лицемерни.

Ма кол'ко моје кидале је речи, ти, душо, ипак такво дело спречи. (3.2.374–380)

Сада се, по први пут, плаши себе и онога што би могао да учини. Моли се да не поступи као Нерон, римски цар чија се мајка Агрипина такође преудала за свог девера, који се такође звао Клаудије. Нерон је убио и мајку, не само стрица-очуха. Хамлет то не жели, нити је то би део захтева очевог духа. Само да буде „свиреп, али неприродан не“ (3.2.378). Касније ће мајци рећи да је „свиреп да би добар био“ (3.4.181) пошто се саживео са својом улогом бича и проповедника, који треба и да казни и да преобрати.

Трећа сцена Трећег чина, иако доноси нове перипетије и мистерије, почетак је расплета. Ту видимо Хамлета који реагује хитро, исуче мач без размишљања и убија некога за кога и није сигуран ко је. Онај Хамлет који оклева и изналази изговоре више није ту. Мада, примећујемо и у томе се слажемо са професором Клајном, Хамлет и није оклевао ни у чему другом осим у извршењу освете убиством Клаудија, за шта смо покушали да понудимо објашњење. Клаудије више нема стрпљења и одлучује да Хамлета сместа пошаље у Енглеску. Полоније га обавештава да ће се сакрити иза завесе у краљичиној одаји да би слушао њен разговор са Хамлетом. То је „јадној, насртљивој луди“ (3.4.31) био последњи задатак у животу, а обављао га је ревносно као и сваки претходни.

Краљ осећа да његов грех све више заудару, обележен праисконским проклетством братоубиства. Свестан је и да се не може покајати и добити опрост ако и даље ужива у круни и краљици, „плену“ тог злочина. Шта онда да ради, шта му преостаје ако не може ни да се покаје? На путу ка мајчиним

одајама, Хамлет спази Клаудија који клечи и покушава да се помоли. Савршена прилика за смакнуће – да ли је? Тако почиње Хамлетов шести солилоквијум:

На молитви је. Могао бих сад свршити; и сад ћу свршити са њим.
 Па онда, он у рај, а ја ћу бити освећен. – О томе треба размислити.
 Један ми зликовац оца убио, и зато зар,
 јединац син му ја шаљем тог истог зликовца у рај!
 О, то би била плата, награда, а освета никад! Он уби оца мог изненада, тешког од
 јела, са свима гресима његовим силно набујалим, једрог ко мај.
 И како с његовим рачуном стоји, то зна само бог!
 Ал' по мислима и знању смртника, он тешко пати. Па зар сам освећен кад му узмем
 живот сад, кад чисти душу, и кад је готов и спреман за пут?
 Не.
 Стој, мачу, буди страшнијег замаха!
 Кад буде пијан, заспао, у гневу, у родоскрвној сласти постеље.
 У коцки, свађи, или ма коме чину што трун спасења у себи не чува – тад га обори
 (3.3.72–93).

Четврта сцена позната је као „сцена у спаваћој соби“, јер то је место где Хамлет разговара са мајком. Краљица га прекори што је много увредио оца, а Хамлет јој узврати речима да је она увредила његовог оца (3.4.9–10). Понављајући метафору са огледалом, Хамлет каже мајци да је неће пустити док пред њу не стави огледало које ће јој приказати њене најскровитије делове. То краљицу уплаши јер делује као претња убиством, па завапи „Упомоћ!“, што изазове усплахирену реакцију Полонија иза завесе и Хамлет га прободу мачем. Мислио је, каже, да је онај бољи од њега, закључујемо – онај изнад њега по статусу. Мајци покушава да објасни шта је учинила, да је таквим грехом на чисто чело ставила сраман жиг уместо руже (3.4.42–43). Видевши портрете њеног покојног и садашњег мужа, Хамлет је позива да их упореди, да увиди разлику и то не само у физичком изгледу, која је најочигледнија. Уосталом, физички изглед, физичка страна љубави више не би требало да има значаја за његову мајку:

Имате л' очи?
 Не рец'те ми: то је љубав. Јер у вашем добу је / плица крви укроћена и ниска; она
 се управља по суду / А какав је могућ између њих суд? / Осећања, свакако, имате –
 иначе не бисте ни имали жељу / – ал' осећање је то, збиља, узето.
 Јер ни лудост толико не би забасала / нит лудилу разум толко био роб,
 / па да од њега не остане трун за избор у оваквој разлици!
 / Који вас тако заваарао враг, као у жмури? (3.4.67–77)

Све је то превише за краљицу, чији одбрамбени механизам блокира слушање и гледање, да не би морала да се суочи са таквим мислима: „О, не

говори више, Хамлете, ти моје очи мојој души свраћаш, где видим тако мрке, црне мрље, што никад боју изгубити неће“ (3.4.88–89). Његове речи парају јој уши попут бодежа. Хамлет наставља, говори јој о парењу „у свињцу поганом“ и то са сецикесом који је украо дијадему и метнуо је у свој цеп. Хистерија достиже крешендо и Дух у правом тренутку интервенише. Долази да прекори свог одоцнелог сина, како сам Хамлет закључује. „Не заборави! – Ја те походим да изоштрим само отупели ти смер. – Ал’ види чуђење на матери твојој. / О, стани измеђ’ ње и њене душе која се бори. Код најслабијих уображења најјаче дејствују. / Говори јој, Хамлете“ (3.4.110–115). Запањеној краљици, већ довољно напрегнутих нерава, Хамлет показује на Духа који се већ искрада, али она ништа није видела. Професор Хуго Клајн то назива „негативном халуцинацијом“ – кад не видимо оно што је пред нама и што други могу да виде, значи да се бранимо, да не желимо да видимо и да нам је нечиста савест.³⁹ Краљица је давно направила морални компромис и не жели да је нико, па ни Хамлет, изведе из тог комфора самозадовољства. За наводну појаву Духа каже да је то његов мозак исковао, али Дух је Хамлета и упозорио на њену слабост и позвао да стане између ње и њене душе која се бори. Иако са извесним ограничењима, Гертруда није баш ни као „овца на сунцу“, како је професор Бредли назвао пре више од 120 година. Феминистичка критика је, уз остале јунакиње, афирмисала и Гертруду и то све до потпуно обрнутих улога; код Маргарет Атвуд, у краткој једночинки *Гертруда узвраћа*, она признаје да је била та која је убила краља Хамлета, не Полоније. У постмодернистичкој драми *Офелијамашина*,⁴⁰ пандану чувене *Хамлејмашине* Хајнера Милера, Гертруда је типична представница отупеле жртве конзумеризма и комформизма. Али, није глупа, пасивна и поводљива, каквом су је приказивали на сцени и у критикама толико дуго времена – поменимо само поређење са „овцом на сунцу“ професора Бредлија (енг. “like a sheep in the sun”).⁴¹ У поменутом подкасту, у разговору са професорком Емом Смит, професорка Варша Панџвани приметила је: „Она не говори много, али ако сте Ви глумац који игра Гертруду, све време глумите, јер је, заправо, веома присутна на сцени. Или је саучесница или ужаснута или збуњена, чак пијана. Шта год да одаберете. Доста глумица се у томе лепо снашло иако редитељи, углавном мушкарци, нису много марили за лик Гертруде.“

Хамлет настоји да убеди мајку да није луд, да је само глумио лудило. Све што се трудио да изгради као веродостојну слику, сада се упиње да покида. Када она узвикне да јој кида срце на пола, саветује јој да одбаци гору половину и настави живот са оном здравом, бољом (3.4.157–158). Моли мајку да се не враћа у Клаудијеву постељу, чини тај последњи напор да је придобије за савезницу. Као да је најважније да она савлада своја чула и одупре се телесном

³⁹ Клајн, „Дух Хамлетовог оца“, стр. 499

⁴⁰ Romanska, Magda. *Opheliemachine*

⁴¹ Bradley, A.C. *Lectures on Shakespeare*, стр. 167

задовољству, Хамлет је уверава да ће сваке следеће ноћи бити лакше да се уздржи. Но, одустаће када увиди да је то превише за краљицу и мирно кренути пут Енглеске, свестан шта му се спрема. Писма се већ печате, а носиће их, у његовој пратњи, његови школски другови којима одавно више не верује.

Четврти чин директно се надовезује на сцену у краљичиној одаји. Она краља извести да је Хамлет луд „к’о море и ветар кад се надмећу у снази“ (4.1.7–8). Окривиће нас за то, каже Клаудије, али „наша љубав је била толика / да нисмо разумели оно што је требало, / к’о човек с гадном болешћу / што крије да се она светом не објави свуд, / а пушта да му живота ждере срж“ (4.1.19–23). У другој сцени настаје пометња у откривању где је Хамлет склонио Полонијево тело, што он одбија да каже. „Тело је с краљем; али краљ није с телом. Краљ је ствар...“ (4.2.26–27). Тело одвојено од круне, од титуле краља, припада краљу Хамлету, наравно. Цео тај аспект физичког, природног, као једног тела, и политичког (*body politic*) као другог, објаснио је Ернст Канторовиц у књизи *Два краљева тела*.⁴² Отуда и изрека „Краљ је мртав, живео краљ“, а цео концепт сеже још у средњи век. О политичкој теологији коју су развиле западне монархије, божанском праву миропомазаних краљева и трансцендентности њихових политичких тела, такође ћемо опширније говорити у књизи о историјским драмама. Канторовиц почиње од објашњења саме синтагме „два тела“ коју је у својим извештајима употребио елизабетански правник Едмунд Плауден, правдајући власништво краља Едварда Шестог над војводством Ланкастера. Кулминација католичког учења о телу Исуса Христа догодила се управо у тјудоровској Енглеској, сматра Канторовиц, и тако учврстила прво појам монарха, а онда и појам државе.

На Розенкранцову молбу да каже где је сакрио Полонијево тело, он сада отворено вређа некадашњег пријатеља, називајући га сунђером „који упија у себе краљев лик, и његове награде, и његове налоге. Уосталом, такве слуге најбоље и служе једном краљу. Он их држи као што мајмун држи орах у ћошку своје вилице, он их најпре узме у уста, да их ту чува, и да их, најзад, прогута. Кад му треба оно што сте ви накупили, он вас само стегне, и ви сте опет суви, мој сунђеру.“ (4.2.15–20).

То се наставља у трећој сцени, када Клаудије саопштава зашто би било опасно ухапсити Хамлета због убиства, а једнако је опасно држати га на слободи. „Јер њега воли неразумна гомила, а она не памећу својом но очима воли“ (4.3.5–6). На поновно питање где је Полонијево тело, Хамлет одговара да је „на вечери“ и представља дијалектику по којој краљ заврши у цревима просјака, односно шта се збива са телом после смрти:

Не тамо где он вечера, но тамо где њега вечерају. Некакав / збор црва сад је баш на њему. Једино се црви хране царски. Ми хранимо све животиње да нахранимо себе;

⁴² Kantorowitz, Ernst. *The King's Two Bodies*, стр. 7–24

али себе хранимо за црве. Угојени краљ и мршави просјак само су разна јела,
само су два јела на истој трпези; то је крај.

КРАЉ Ах! Ах!

ХАМЛЈЕТ

Човек може пецати црвом што је јео од неког краља,
и јести рибу што је појела тог црва.

КРАЉ

Шта хоћете да кажете тим?

ХАМЛЈЕТ

Ништа друго сем то да краљ може проћи кроз црва једног просјака (4.3.20–30)

Да су на крају сви једнаки и да је мртвима свеједно шта су били као живи, Хамлет ће поновити на почетку Петог чина, у сцени на гробљу, када га цела слика лобања и костију, као *emento mori*, подсети на великане попут Александра Македонског или Јулија Цезара, који су, оним што је од њих остало, сведени на исти облик и изједначени са сиромасима.

Пре него што крене пут Енглеске, Хамлет посматра двадесет хиљада норвешких војника који ће прећи преко данске територије у походу на Пољску. Дански капетан наже Хамлету да и не зна шта тачно освајају у Пољској, осим да је неко парче земље што има тек своје име и ништа више, никакву вредност. То је повод за последњи, седми Хамлетов солилоквијум:

Како ме прилике оптужују све мамузајућ' ми лењу освету!

Шта је човек ако добит му живота и главно добро није него сан и јело?

– Ништа до једно живинче.

Свакако да онај што нас створи с тако широким умом, да гледамо напред и назад, није способност нам ту и тај богу сличан разум дао тек да у нама буде плеснив, некоришћен. Сад, је л' то само заборав живињски, ил' ситничарски обзир што на исход сувише много мисли, то је мисо што разложена има један део мудрости, а три кукавичлука – ал' не знам што сам ту, да кажем још: „То треба чинити”, кад имам и повод, воље и снаге, и средства да чиним! Примери као земља очевидни опомињу ме. Сведочи војска та, толика сила и спрема под вођством отменог једног, нежног краљевића, чији дух божанским понет честољубљем невидљивоме исходу се руга излажућ што је смртно, несигурно, свему што срећа, смрт, опасност сме – а све за једну љуску од јајета.

Бити велик није рад велика циља кренути се, него с величином моћи за једну сламку кренути у борбу кад је на коцки част. А шта сам ја што имам оца убијеног, мајку осрамоћену, све подстреке крви, разума, па пуштам да ипак спава све; док, на срамоту моју, видим смрт над главом ових двадесет хиљада, који за једну ћуд, за сенку славе, гробницама иду као постељама; бију се за комад земље на ком војска не може њина окушати бој, нит има доста простора за гроб свих погинулих. – Одсад нек будете кржаве, мисли, ил' без сваке мете! (4.4.32–66)

Као и у претходним оваквим монолозима, Хамлет се упоређује са другима, које му је случај послао као огледало. Баш као оном глумцу Хекуба, толико је овом војнику битан тај голи рт туђе земље, да спремно иде да погине тамо, где неће ни бити довољно места за масовну гробницу. Једна четвртина мудрости и три кукавичлука, то је сада однос снага у мислима сина кога на освету треба да подстичу и „повод, и воља и снага и средства“ за извршење. Професор Кито⁴³ сматра да Хамлета паралише спознаја о свеприсутном злу, које води у уништење. У том смислу, и *Хамлеј* је религиозна драма као што су старогрчке, где фокус такође није на трагичном јунаку него на божанској подлози целе радње. И његово лудило је реакција на све то зло којим је окружен, а чији је главни извор Клаудије. Као и у *Оресџији*, каже Кито, и у *Хамлеју* је цело човечанство трагични јунак који страда од самог Зла. Иван Тургењев, међутим, у есеју „Хамлет и Дон Кихот“, тврди да то што је свет око Хамлета зао не значи да је Хамлет недужан: он је егоиста, усредсређен на себе и пун презира према другима и гађења према самом себи. Паралише га и у изолацију води та самосвест и грозничаво држање за сопство.⁴⁴

У петој сцени, краљица одбија да прими полуделу Офелију која је тражи. Хорацио, кога одједном видимо уз Гертруду, а не уз Хамлета, мудро саветује краљицу да разговара са Офелијом, јер „посејати може опасне смерове у душе што смишљају зло“ (4.5.15). Лудило је субверзивно, а Офелија, полудела од туге за мртвим оцем, братом који је далеко и Хамлетом који ју је разочарао и, како верује, и сам полудео, сада може да побуди сажаљење и сумње у краљевству где се дешавају убиства и натприродне појаве. Гертрудин став се може објаснити страхом и паником, јер је била наклоњена Офелији, што ће показати у разговору уочи прислушкивања Хамлетовог сусрета са Офелијом (3.1.38–39) – „желим да ваша лепота буде срећни повод Хамлетовог лудила; јер тад имала бих наде да ће вам врлине вратити га опет на редовни пут, а на част и вама и њему“ – и поновити на њеној сахрани, рекавши да ју је желела за снаху. Краљица није помињала обзире које су Полоније и Лаерт наводили као разлоге да се Офелија клони Хамлета, јер краљевић се не може оженити девојком њеног статуса.

Лудило је, код Шекспирових женских ликова, иреверзибилан процес. За разлику од Хамлета, или Лира, који поврате разум и најодлучније поступају после тога, женама је једини излаз – самоубиство. Офелији је лудило донело ослобођење, јер је тек тада проговорила, захтевала да је чују, а све што је годинама потискивала, испливало је на површину и неконтролисано потекло из ње у виду песмица. Најпре је тражила своју љубав коју може препознати по шеширу, штапу и сандалама (4.5.24–28): то је слика путника, ходочасника. Путник је Хамлет, који плови ка Енглеској; и њен брат Лаерт који је у Паризу,

⁴³ Kitto, H.D.F, *Form and Meaning of Drama*, стр. 335

⁴⁴ Knights, L.C, *An Approach to Hamlet*, стр. 58

али и њен отац, који је отишао у вечност. „Кажу да је сова била пекарева кћи“, каже она краљу (4.5.40). Прича је библијска, о пекаревој кћери која је закинула Исуса Христа кад му је пекла хлеб, па се за казну претворила у сову.⁴⁵ Да ли је Офелија нешто ускратила Хамлету, па је зато кажњена? Кавел помиње кажњавање особе коју смо некада волели као вид освете. Наставља са песмицом која се може тумачити као лична исповест:

Сутра је празник Светог Валентина: свака уста рано у зору,
а мене младе твоје прозору ево, да будем твоја Валентина.

А он се диже и обуче.

И брзо вратима приђе; девојка уђе, али девојка више отуд не изиђе. (4.5.46–53)

На основу ове песмице, намеће се закључак о природи Офелијиног односа са Хамлетом, који није био само платонски. Тако ће једна од верзија о њеној смрти бити та да је трудна Офелија брала биље које изазива побачај (абортифацијент), оклизнула се и пала у поток.

Клинички, Офелијино понашање је типично за оно што је ренесанса називала еротоманијом, болешћу емоционалних и биолошких корена, типичном за младе жене, за разлику од интелектуалне меланхолије типичне (и модерне) међу ученим младићима. Бредли је сматрао да је визуелна презентација Офелијиног лудила грациозна и патетична. Недавна феминистичка критика одбацује ово мишљење и у Офелијином лудилу види њено ослобођење од ћутања и послушности, или као њену апсолутну виктимизацију у патријархалној угњетавању. Од шездесетих година, фројдовска интерпретација Офелијиног лудила допуњена је антипсихијатријом, супротстављајући се психоаналитичкој интерпретацији њеног лудила у контексту сексуално несвесног, посматрајући га више у медицинском и биохемијском смислу, као што је шизофренија. То је делом зато што је шизофренија жена постала културна икона дуалистичке женствености, као што је еротоманска жена била у седамнаестом веку. Хамлетова меланхолија, као што смо рекли, била је „тренди“ болест, за разлику од пијанства или грознице. Тимоти Брајт, најважнији проучавалац меланхолије током елизабетанског периода, даје нам јасну илустрацију болести која је описана у Хамлету : „...уобразиљу обавије страхан дим меланхолије, а цела снага духа затворена је у тамници меланхоличног мрака, све види мрачно, црно и пуно страха.“⁴⁶

Најекстремније фројдовско тумачење чита *Хамлета* као две паралелне психодраме о инцестуозним везама које су имали и Хамлет и Офелија. Као што га је описао Теодор Лидз, Хамлет је неуротично везан за своју мајку, док Офелија има нерешену везаност за свог оца. Она машта о љубавнику који ће је

⁴⁵ Пауновић, З. *Историја, мит, фикција*, стр. 135

⁴⁶ Bright, T. *Op.cit.*, стр. 189

отети или чак убити њеног оца, а када се то заиста деси, кривица и преостала инцестуозна осећања уништавају њен разум. Она се разбија јер не остварује свој развојни задатак преусмеравања своје сексуалне везаности са свог оца на човека са којим заиста може бити жена.

Новија парадигма тумачења *Хамлеџа*, како је приметио Бенет Сајмон,⁴⁷ је парадигма „Хамлета и трауме“. Важна књига на коју се Симон позива је *Shattered Assumptions* (Janoff-Bulmann, 1992). Траума разбија претпоставке о најближим и најдражим којима се може веровати и стабилност тла под ногама, у унутарпородичној издаји, али и буквално, у земљотресима. Тумачење догађаја постаје сужено или хаотично или обоје. Укоченост (видети Магбетову реакцију на вест о смрти његове жене) осцилира са одговорношћу и непотпуном контролом нечијих емоција. Један од главних ефеката трауме је потешкоћа да се одлучи да ли је оно што се дешава стварно. Траума разбија замршену везу између „логичког односа“; и „људског односа“. У настојању да се савлада траумом, потрага за осветом и жртвеним јарцем су обично виђена понашања. У *Хамлеџу*, главни жртвени јарци су жене и сам Хамлет. За Хамлета је, тврди Бенет Сајмон, уместо ПТСП прикладнији термин „комплексни трауматски стресни поремећај“, како га дефинише Херман (1992), јер се односи на трауматичне догађаје који нису сасвим остављени у прошлости. Као што је Фројд приметио у „Жалости и меланхолији“, „кажњавање некадашњег предмета своје љубави значи кажњавање себе“, јер смо се с тим предметом поистоветили. Са губитком или разочарањем које смо претрпели носимо се тако што падамо у депресију, која је, према Фројду, вид садизма: постојимо за другог тако што му наносимо бол.⁴⁸ Офелијино цвеће и песме можемо посматрати као алтернативан начин исповести. Њену трауму карактерише мрежа полуистина, очински покушаји да се негира њена перцепција и тајновитост која је пратила убиство и сахрану Полонија. Ова мрежа, у комбинацији са чињеницом да је човек кога је волела убио оца којег је такође волела, као и немогућност било какве отворене туговања или беса – а камоли дискусије – доприносе њеном слому. Као што нас теорија трауме учи, тајност и индиректни начин да се каже шта се догодило нису ништа мање штетни него што је стварно дело. „Дисоцијација“; је ближа од „репресије“; описивању различитих начина на које знање постаје збуњено и одбачено у трауматским стањима.

Офелија поздравља замишљене госпе и одлази замишљеном кочијом. Призор је потресан, краљу делује ганут и јасно му је да је узрок Полонијева смрт, али је и уплашен, јер, како је рекао Гертруди, „кад беде навале, не иду оне посебно / к’о уходе, него целим четама“ (4.5.74–75). Наиме, Офелијин брат Лаерт се вратио и у потаји слуша „дошапаче“, па за очеву смрт може врло

⁴⁷ Simon, B. “Hamlet and Trauma Doctors“, стр. 710

⁴⁸ Freud, S. “Mourning and Melancholy“, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, стр. 237–260

вероватно оптужити краљевски пар. Лаерт упада у двор, на челу побуне, па Клаудије хитно мора да га смири и придобије. Руља га већ назива господарем, „бира“ за краља, заборављена је прошлост и обичаји (4.5.98–100). Питамо се да ли је и Хамлет, кога је „руља“ волела, могао да отворено тражи освету или барем одговоре на питања о убијеном оцу. Лаерт је његов оштар контраст, његово огледало како ће га Хамлет назвати на почетку двобоја (5.2.) Реч „foil“ означава металну фолију, танак слој на површини метала који пружа рефлексију, па и цело оружје од таквог метала. Кад Хамлет каже Лаерту да ће бити његово оружје, он исто тако мисли и на његов одраз у огледалу, какво то оружје својом површином прави.

Кад Клаудије, на Лаертово питање о оцу каже да је мртав, краљица жустро додаје „Не кривњом краља“ (4.5.125). Лаерта је још више растужио, али и разбеснео приказ који је назвао „документом о лудилу“: Офелија која дели замишљено биље, рузмарин за сећање и даниноћ за размишљање, коморач и кандилаку, рутвицу, коју краљица мора носити на посебан начин – дакле са циљаним избором и поруком (4.5.170–177), а тиме је и на симболичан начин дефлорисана, сматра Шуволтер.⁴⁹ Страшно је то како се ум младе девојке угасио кад и живот старца, говори Лаерт док посматра сестру (4.5.157–158), а ми се сетимо и обрнутог примера: ум краља Лира угасио се смрћу његове ћерке Корделије.

Кратка шеста сцена открива нам писмо које су морнари донели Хорацију, од путника за Енглеску. Тај путник, Хамлет, вратио се у Данску и моли Хорација да похрли ка њему. Суочиће се са другачијим Хамлетом, одлучним и, по први пут, спремним на акцију.

У седмој сцени, последњој у Четвртом чину, Клаудије учвршћује савез са Лаертом. Онај који ти је убио оца, кренуо је у лов на мене, уверава га (4.7.3–4). За то ће убрзо стићи потврда у виду Хамлетовог писма, којима обавештава стрица да се вратио и да жели да га о свему извести. Тако ће Клаудије и Лаерт сковати план о двобоју између двојице младића, али и прљавој игри у том двобоју: Лаерт ће умочити свој мач у отров који је купио од неког шарлатана (4.7.142), да би се постарао да Хамлет сигурно умре. Хамлетове мачевалачке вештине надалеко су чувене, а редовно је вежбао, како ће напоменути Хорацију кад прими позив од Лаерта. Клаудије вешто потпаљује фитиљ ионако пргавог Лаерта причом о извесном Ламонду (или Ламорду, што доноси призивок смрти која се надвија и над Лаертом) из Нормандије, без премца у мачевању и јахању, који је толико хвалио Лаертове вештине да је то изазвало велику завист код Хамлета, да једва чека да одмери снаге са њим (4.7.104). Клаудије даље „оштри Лаертов мач“ питањем да ли је заиста волео оца или је тек насликана туга (4.7.107–108), да ли је спреман да на делу покаже да је син свога оца, не само

⁴⁹ Showalter, *Op.cit.*, 229

на речима, на шта Лаерт одговара да је спреман заклати у цркви (4.7.124–127). Тако је Клаудије поново сипао отров у уши, сада Лаертове, иако ће прави отров употребити Лаерт и касније се покајати због тога. Тај Лаертов отров пресудиће и њему и Хамлету и Клаудију и Гертруди, баш као оно ширење заразе као један од доминантних мотива које Каролин Сперцен убраја у каталог Шекспирових слика.⁵⁰ Основна слика у Хамлету је, каже, трулеж, болест, парализа која се, Клаудијевим речима, „осећа све до небеса”, као злоћудни тумор који трује цело тело, а не показује узроке. Болесника не можете кривити за болест. Грех његове мајке је као чир на челу невине љубави (3.4.43)

Ова сцена, а и цео чин, завршава се трагичном вешћу коју доноси краљица: Офелија се утопила. Брала је красуљак, коприву, кађунић, срцопуц, кога несташни пастири зову простије, а девојке „мртвачким прстима“ (4.7.170–173). Краљица описује приказ како вода односи Офелију попут нимфе, у одећи која се раширила по води, док није отежала и повукла је у муљ на дну. Офелија је певала старинске песме, несвесна стања у коме је, или срасла са водом, као да је у њој расла (4.7.177–179). Ова слика била је инспирација сликарима многих епоха, а нарочито Прерафаелитима, који су сликали Офелијину смрт у води, распуштене косе и раширених хаљина. Исплакаћу се, каже Лаерт, иако ти је воде и превише; па ће са ти сузама отићи и жена из мене (4.7.190–191). Ту жену у Хамлету приметио је још Гете, а Вининг 1881. године пише да Хамлет није био само „мушкарац налик жени” (“womanly man”), него „заиста жена, која се очајнички борила да попуни место за које је природно била неспремна. . . . ако замислимо да је песник овде насликао жену неспособну да изврши освету коју јој је наметнуо узнемирани дух њеног оца, доведену до руба поремећености због неподношљивог терета, која пати од безнадежне љубави коју можда никада неће смети да обелодани, мучену љубомором, болно осетљиву на све природне женске мане, потакнута још више жртвом науштрб личне чистоте коју је начинила њена мајка тако брзом преудајом, па чак и убиством њеног оца; она узмиче пред смртном борбом са Краљем, плашећи се крвопролића, и са ужасом сагледавајући могућност сопствене смрти, те је нестрпљива да нађе неки излаз, неки лакши метод да испуни своју дужност.”⁵¹

Сто година касније, Дејвид Леверенц пише есеј насловљен, намерно или случајно, Вининговом синтагмом: „Жена у Хамлету“.⁵² Свет очева и синова, амбиције и пожуде, сматра жалост „немушком“, како проповеда Клаудије (1.2.94). Хамлет се изгледа слаже, макар сам за себе, јер наводи своје „курвинске“ сумње као разлог који га спречава да поступи као мушкарац и син. Женске слике, које одражавају поглед на свет са мушкарцем у средишту,

⁵⁰ Spurgeon, C. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, стр. 160

⁵¹ Vining, Edward: *The Mystery of Hamlet*, стр. 75.

⁵² Leverenz, David: „The Woman in Hamlet: An Interpersonal View“, in *Representing Shakespeare*, M. Schwartz & C. Kahn (eds), стр. 113

представља прикривену хомосексуалну фантазију, по фројдовском тумачењу. Хамлетово идеализовање оца и Хорацијевог пријатељства изражава глад за мушком блискошћу. Жене у себи плашили су се и Лир и Магбет, и Отело и Кориолан; поступци су различити у односу на то да ли је у питању мајка, ћерка или партнерка, да ли је жива или је остало њено „мистично учешће“ о коме говоре Владета Јеротић и Џенет Аделман.

Офелија и Лаерт су две стране Хамлетовог новчића, односно два различита избора која Хамлет разматра, како каже Најцел Александер у својој студији о *Хамлеју*.⁵³ Офелија бира „не бити“ и своју срдоболу гаси лудилом и смрћу. Лаерт бира „бити“, подиже се на оружје и освету.

Пети чин, иако је слика морбидна, почиње комичним предахом (енг. “comic relief”), типичним за напете ситуације. Два гробара копају раку за Офелију и коментаришу начин на који је умрла, с обзиром на се утопила. Вероватно је, кажу, била нека отмена госпођа, ако је сахрањују као хришћанку, а она дигла руку на себе. Шале се питалицама о најтврђој градњи – не гради је ни зидар, ни бродоградитељ, ни тесар, него гробар, јер једино та кућа траје до судњег дана (5.1.39.55). Хардин Асанд,⁵⁴ инспирисан једним од бројних литографа Ежена Делакроа из 1844. године, где је гробље централни мотив, анализира место гробља у целој драми. Реформација је трансформисала рано модерно енглеско гробље у место где се значење рачва, где се света и световна употреба простора на гробљу боре за легитимитет. Модеран читалац треба да поремети своју представу о гробљу да би назрео јаснију слику о местима сахране која су одвећ често била места симболичног сукоба и ремећења мира. Тако је сцена са гробља често служила илустраторима за амблемско репрезентовање целе драме и њених тема. Офелијин осакаћени погребни ритуал даље је сакатио Хамлетов прекид Лаертовог жалосног говора за сестру, изразите туге која сама прекида малодушну свештеникову службу и сугерише Лаертово накнадно оплакивање оца сахрањеног на брзину. И Офелија је непрописно сахрањена попут свог оца, без опела, а то у њеном случају најављује Јорикова лобања без језика.

Долазе Хамлет и Хорацио, те се Хамлет чуди лакоћи са којом гробар копа гроб и пева, али Хорацио каже да је стекао ту равнодушност управо из навике. Јасно нам је, да би човек могао да ради неки морбидан посао, окружен смрћу, мора пронаћи одушак у хумору. Хамлетова промишљања о смрти и животу после смрти наилазе на одговарајућу слику, гробље пуно костију и лобања које су могле припадати било коме и које сада почивају трпећи „куцкања прљавим ашовом“, а некада су биле пуне смицалица, марифетлука, тапија и облигација. У том мноштву налази и лобању за коју је гробар сигуран да је припадала дворској луди Јорику. Тако је настала најпознатија слика коју имамо пред

⁵³ Alexander, N. *Poison, Play and Duel*, стр. 4

⁵⁴ Aasand, H. “O’ertopping Pelion: Hamlet, Laertes, and the Revenge Tradition”, <http://pages.unibas.ch/shine/revengeaasand.htm> приступљено септембра 2005.

очима на помен Хамлетовог имена: меланхолични принц у црнини, са лобањом у руци. Питер Брук подсећа да је у средњем веку сваки монах приликом писања на столу држао лобању и пешчаник, као подсетник на пролазност времена.⁵⁵ Хамлет, као весник модерног доба, још увек је, као и његов аутор, једном ногом у средњем веку. Лобања је и у старим нордијским културама била складиште сећања, па од Јорикове лобање Хамлету навиду сећања, као неком индукцијом. Стално га је, каже, носио накркаче као дечака, а Хамлета су забављале Јорикове шале. Нема Јорика, а одавно нема ни смеха на данском двору. Када Хамлет га пита колико дуго ради тај посао, гробар одговара „тачно од оног дана када је наш покојни краљ Хамлет поразио Фортинбраса“, а баш тада родио се и краљевић Хамлет, онај што је полудео и одведен у Енглеску. Тамо то нико неће приметити, јер су сви луди као он, храбро каже Шекспир, отворено се шалећи и кроз шалу још штошта провлачећи. Гробар као да прераста улогу кловна и постаје она мудра луда, Арминов „фулозоф“, па на Хамлетова питања о краљевићу (кога гробар, очигледно, не препознаје), узвраћа игром речима без одговора (5.1.130–150).

ХАМЛЕТ

Па како је полудео?

ПРВИ ГРОБАР Кажу врло чудновато.

ХАМЛЕТ

Како „чудновато“?

ПРВИ ГРОБАР

Тако, сишао је управо с ума.

ХАМЛЕТ А поводи?

ПРВИ ГРОБАР

Како поводи! – Овде у Данској, ја сам ту гробар,
што дераном – што човеком, већ тридесет година. (5.1.150–153)

Кад чујемо да је Јорик мртав већ двадесет и три године, уклапа нам се у временску ленту Хамлетовог живота дугог тридесет година. Нејасно је, међутим, колико је онда времена прошло од почетка драме и колико је Хамлет имао година кад је дошао из Витемберга у Данску, на почетку драме. Као студент, претпоставили бисмо да је имао десетак година мање него што сада каже календар и математика гробара. Ако се играо са Хамлетом и забављао га својим досеткама и изузетном маштом (енг. “infinite jest“, 5.1.174), онда је то било пре више од двадесет и три године. Да ли нас Шекспир намерно збуњује овом двоструком временском шемом, да ли се игра различитим сценаријима и битисањем у паралелним световима где часовници показују различито време, или је у питању тек једна од његових недоследности, увек је актуелна тема

⁵⁵ Брук, *Op.cit.*, стр. 57

за расправу. Са његових тридесет година логичније нам се уклапа Гертрудина опаска током мачевања у наредној сцени када му добади свој убрус јер „дебео је и краткога даха“, како гласи један од српских превода (5.2.303). То је још лакше замислити генерацијама које су гледале филм „Хамлет“ чувеног шекспировског глумца и редитеља из Белфаста, Кенета Бране. Но, Хамлет је био блед и испијен, прави учењак и меланхолик, а и у одличној физичкој кондицији; енглеско „fat“ овде нема значење „дебео“ него знојав, „масан од зноја“. Дух нам управо помаже у том екстерном времену, не само препричавањем догађаја из прошлости, него и подсећањем Хамлета, свог одоцнелог сина. на обавезу коју је преузео, дакле свесни смо протока времена, а свестан га је и Хамлет: „Не дође л’ да кориш спорог сина свог што, пустив да прође и време и гнев, пропустио је / хитно извршење аманета твога страшнога?“ (3.4.99–100).

Разговор са гробарима прекида тужна поворка: Лаерт, краљ и краљица са телом мртве Офелије, за коју се и копала рака. Свештеник потврђује сумње у самоубиство, говорећи Лаерту да су допустили „налогу с врха“, иначе би неопојана отишла у гроб. (5.1.16). Краљица се од Офелије опрашта цвећем и неочекиваним речима да јој се надала као Хамлетовој жени; кажемо, неочекиваним, кад знамо њен однос према Офелији у последњем чину, а и објективне препреке том браку које су Офелији наглашавали отац и брат. Да ли то значи да сталешка припадност и није била толика важна, да ли се Офелија могла удати за Хамлета и преокренути ток целе радње, остаје сценарио за неку адаптацију. Прилазећи гробу, Хамлет се пита „ко је тај чији бол толиком снагом говори“ и сам одговара: „То сам ја, Хамлет Данац“ (5.1.243–247). Његов хибрис ће, логично, иритирати Лаерта, који га сматра главним кривцем и за Офелијину смрт, не само Полонијеву. Претерана гордост и надменост, као један од седам смртних грехова, и за старе Грке била је трагична грешка (*hamartia*) које је племените јунаке водила у смрт. И не само њих, она би била окидач за целу спиралу насиља, страдања недужних и случајне смрти; то ћемо видети и у *Мајбеиу* и у *Краљу Лиру*. Он скаче за Лаертов у Офелијин гроб и ту се рве с њим, чиме скрнавe и тај тренутак Офелијиног живота, односно његовог краја. Хамлетов скок у Офелијин гроб подсећа на Херкулов скок у Алкестин, додуше Херкул скаче заједно с њом. Фортинбрас одговара лику Кола код Сакса и пирата Колера код Белфорea.⁵⁶ Себичност и инфантилна ратоборност опет је на прво место ставила сопствени егo, па ће Хамлет изјавити да је волео Офелију више него што би то могло четрдесет хиљада браће (5.1.257–259), изазивачки питајући Лаерта шта би он урадио за њу. Не можемо а да се не запитамо шта је то Хамлет урадио за Офелију и зашто јој сада изјављује љубав, када више не може да га чује. Као што је Валери Трауб⁵⁷ приметила у одличном

⁵⁶ Miola, R. *Shakespeare and Classical Tragedy*, стр. 38

⁵⁷ Traub, V. “Jewels, Statues and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare’s Plays” у Barker, D. & Kamps, I. (eds.). *Shakespeare and Gender: A History*, стр. 120

есеју о страху од женске моћи, стратегија „обуздавања“ (енг. “containment“) је код већине мушких ликова деловала против жена док су живе, а дозвољавала накнадне и напрасне изливе љубави над њиховим лешевима или статуама. „Ово је чисто лудило“, понавља краљица, а Хамлет се искрено чуди Лаерту: „Чујте, господине, кажите ми узрок што ви овако са мношћу поступате? / Ја сам вас вазда волео; ал’ шта мари!“ (5.1.273–278). Делује да заиста нема ни зрно самокритичности да увиди своју кривицу, покаје се и затражи опроштај. Наш Хамлет, пун врлина и идеала, није савршен и Шекспир баш таквог хоће да га прихватимо.

У другој сцени, Хамлет је поново сам са Хорациом и разговарају о свему што се дешавало протеклих дана. Сада је спреман да изврши чин освете, пита:

Мислиш да ми није слободно да тог што ми уби оца, а матер упрља, што се међ престо и међ моје наде угур’о, удицу на мој живот сам бацио, па још с подлошћу толиком – да не би савесно било овом руком наградити га? И зар не бих био проклет када бих пустио тај чир на нашем телу да расте даљим злом?“ (5.2.64–70)

Хамлет сада помиње и државу као тело на којој тај чир гноји; освета није само лични чин и ствар породице. То је она израслина коју од совјетских критичара као метафору преузима Хуго Клајн, а чијим уклањањем се по њима ништа не би постигло, јер би израсла нова. То је уједно и одговор на реторичко питање које намеће Шекспиров *Јулије Цезар*, а то је „Да ли револуције имају смисла?“, ако суштинске промене нема, само смене елита. Пловидба га је трансформисала у другог човека, како то и бива са водом у многим делима. Вода чисти од грехова, бистри ум и има трансформативну снагу.

Хорацио упозорава Хамлета да ће вести из Енглеске брзо стићи до Клаудија. Биће то кратко, каже Хамлет, али „интервал је мој“ (енг. “interim is mine“, 5.2.). Објашњења која за „интервал“ нуде различита тумачења, али и преводилачка решења, упућују на делање, на „лоптицу“ која је сад у Хамлетовом пољу, али и на тренутак који је за то дошао: ако су до сада делали сви остали, сада је куцнуо час, Хамлетових пет минута. Хамлет пред Хорациом изражава жаљење због понашања према Лаерту, кога је одувек ценио. Он је његов одраз у огледалу, „што ће поновити и пред двобој: „Видим, додуше, и његову коб у слици своје. Тражићу опроштај./ Ал’ разметањем тугом ме је збиља бацио у страхан гнев“ (5.2.176–178). Хамлет опет не види своју кривицу (што смо сматрали Гертрудином особином) и не разуме бол брата за сестром, као ни своју непримерену улогу и разметање речима на гробљу.

Озрик, Клаудијев слуга (један од злих слуга злих господара, као Гонерилин Освалд), доноси Хамлету позив на двобој. Док га увек опрезни Хорацио саветује да одбије, Хамлет је решен: „Нипошто. Ја пркосим предсказањима. Има неког провиђења и у паду једног врапца. Ако буде сад, неће бити после; ако

не буде после, биће сад; ако неће бити сад, ипак ће бити после. Бити спреман, то је све“ (5.2.206–208). То је нови, другачији Хамлет, који прихвата изазов без размишљања и не хаје за опасности. Препуштен Провиђењу да га води, сад је сигуран и нема више питања. Тиме је, каже Фредсон Бауерс, бачена трагична коцка. Хамлет одбацује Хорациов мудри савет и знамења, каква постоје и у Аристотеловој драматургији: јунак добија упозорења, односно последњу прилику да умакне смрти.⁵⁸

На почетку се извинио Лаерту, како га је и мајка преко гласоноше замолила; ипак, то извињење опет делује као одрицање одговорности, јер Хамлет не криви себе, него своје лудило које га је захватило на гробљу. „То нисам био ја“, каже (5.2.220). Ипак, два младића су успела да се помире пре двобоја у коме су један другог послали у смрт, као и да размене опроштаје. Изгледа да је тај двобој био најмање ствар њих двојице. И један и други били су жртве треће особе, туђих интереса и сплетки. „Ја ћу вам бити оружје, Лаерте. / У мом незнању ваша ће вештина, / к’о звезда каква кроз најцрњу ноћ, / огњено да заблиста“ (5.2.243–245). Следи серија смрти од Лаертовог отрова, који се шири као дух пуштен из боце, тако да се слика заразе заокружује. Лаерт нанесе Хамлету смртоносан ударац отровним врхом мача; затим погине од тог истог, свог мача, који је грешком доспео у Хамлетове руке; Гертруда испија отровано вино које је Клаудије наменио Хамлету за случај да га Лаерт не савлада у двобоју; иако је Клаудије то представио као падање у несвест због призора крварења мачевалаца, успела је да изговори да је узрок у вину из пехара и тако упозори Хамлета. Мајка му је, на крају, ипак спасила живот, барем на кратко. А и својом смрћу је он спасио њу, тврди Бауерс, од смртног греха и повратка Клаудију.⁵⁹

Хамлет, свестан да умире, последњим атомима снаге, али хитро и одлучно као никада раније, најпре рани Клаудија мачем, а потом му запечати судбину тако што га натера да испије остатак отрова и да пође за његовом мајком. Хорацио је хтео да буде последњи у низу и да пође за Хамлетом, као прави Римљанин по имену и кодексу. Али, Хамлет га је заветовао да остане у животу и прича његову причу неупућенима (енг. “to the unsatisfied”) – почев од принца Фортинбраса, који се победоносно враћа из Пољске и без капи зноја, а камо ли крви, преузима дански престо. Успео је да поврати земље које је његов отац изгубио тридесет година раније, а и много више од тога – да завлада целом Данском. Дао је да Хамлета сахране уз највише почести, тако да је од три сина-осветника једини он успео да обави своју мисију и притом остане частан и да не убије никога.

Хамлет, Лаерт и Фортинбас су три сина-осветника у овој драми. Друга двојица су на неки начин само различите стране исте личности, Хамлетове.

⁵⁸ Bowers, *Op.cit.*, стр. 112

⁵⁹ *Ibid.*, стр. 119

Тако је Хамлет и рекао Лаерту пред почетак двобоја, да је он његов одраз. Сва тројица се различито носе са изазовом освете, али је приметно да оклева само Хамлет, осветник за смрт оца који постаје и мета освете као убица туђег оца. Фортинбраса од осветничког похода на Данску одвраћа стриц; Лаерт тражи крв за крв свог оца и пре него што сазна ко га је усмртио. Смрт очева је нешто природно, како мајка и очух настоје да убеди Хамлета, а што он и не спори. Али, како наглашава професорка Ема Смит, чињеница да и Хамлет и Фортинбрас носе имена својих очева, да не одустају од сећања на њих и од освете за њихову смрт, стално их вуче у прошлост и не дозвољава да наставе са својим животима. Фројд је управо тако описао туговање и меланхолију, као немогућност да се после болног удараца крене даље.⁶⁰

Професор Стивен Гринблат указује на то да се Дух више не појављује, нити ико помиње покојног краља. Чак ни Хамлет, када напoкон испуни обећање дато очевом духу. Убивши Клаудија, он каже „иди за мојом мајком“, а не „ово ти је за мог оца“. Тако ће се брак између Гертруде и Клаудија потврдити и у смрти, када сједињени отровом и прстеном (енг. “union“) одлазе са овог света. Ако је Дух заиста Хамлетов отац, онда Хамлет постаје његов трбухозборац, каже Гринблат. Стапа се са Духом, односно сенком свога оца.

Хамлет је, умирући, рекао да неће дочекати вести из Енглеске, а да свој глас за престолонаследника, на умору, даје Фортинбрасу. „Реци му то, и крупне и ситне околности што су изазвале слом – остало је ћутање“ (5.2.345). Тако је и било, гласници стижу прекасно, он више не може да чује да је његов налог успешно извршен и да су Розенкранц и Гилденстерн мртви (реченица коју је чувени драмски писац Том Стопард⁶¹ узео за наслов своје драме). Хорацио им одговара да није то Хамлет наредио, иако му је Хамлет испричао како је случајно у кеси имао очев печат и послао запечаћеним писмима своје бивше пријатеље у смрт, те да му нису „близу савести“. Можда заиста није крив он, можда ни Клаудије није крив. Кривац је систем, сматра Бернар Мари Колтес, француски писац. Онај систем који је наметнуо Хамлету обавезу да освети оца, који је ућуткао Гертруду и Офелију. Колтесову драму у режији Ливије Пандур и казалишта „Марин Држић“ из Дубровника гледали смо на програму Града театра 2022. године. Њихова адаптација Шекспира и Колтеса, под насловом *Хамлеј – дневник злочина једне монархије*,⁶² ослања се на Колтесову драму *Дан убистава у историји о Хамлеју* из 1974. године. Само четворо јунака у родном балансу (Хамлет, Клаудије, Гертруда и Офелија), у нечему налик посмртном бункеру, изводе стално исту представу. То понављање је као историја која се понавља, онај Котов Велики механизам историје. Хамлет му се одупире тако

⁶⁰ Freud, S. „Mourning and Melancholia“, *Op.cit.*, стр. 256

⁶¹ Stoppard, T. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*

⁶² <https://sekspirfestival.org/portfolio/hamlet-evidencija-zlocina-jedne-monarhije/> приступљено 9.12.2024.

што одустане и емигрира. Представа поставља питање „шта би се догодило ако се Офелија одупре и не буде само беспомоћна жртва? Што ако је њено самоубиство барем чин отпора?“ У овој верзији женске улоге су једнако вредне као мушке. Видимо Гертруду како љуби Офелију у уста усред збрке око Хамлетовог лудила, а после ће баш она саопштити вест о Офелијиној смрти. Ако смо Офелију називали Хамлетовим двојником, јер она уради оно о чему он само размишља, у овој подели она је дефинитивно Гертрудин дублер. Пасивна Гертруда, каку знамо, овде је предузимљива и чак кињи смушеног Клаудија. Речником емоционално фокусиране терапије (ЕФТ), она је у тој вези партнер који наваљује (“pursuer”), а Клаудије се повлачи (“withdrawer”) и само под њеним притиском Клаудије постаје „законити шпијун“ који ће прислушкивати Хамлетов разговор са Офелијом.

На крају је заиста остало само ћутање, јер Хамлет умире, као и сви остали чланови краљевске породице. Као крај света у Фукујамином смислу тих речи, каже професорка Ема Смит, *Хамлеј* је у Шекспировом опусу закаслела историјска драма, апокалиптична јер доноси причу о крају данског краљевства. Карактеризација, али и казна главног јунака постигнута је непотребним крвопролићем, сматра Гервинус. Он сматра да се не ради о естетској мањкавости код песника, за шта га је, рецимо, оптужио Т.С. Елиот, назвавши ову драму „уметничким крахом“ (енг. “artistic failure”) без јасног објективног корелатива (“objective correlative”), односно без предмета, ситуација или низа догађаја који би били формула за одређену емоцију.⁶³ Гервинус, на супрот томе, каже да је реч о моралном недостатку самог Хамлета. Као што неувежбани атлета упропасти игру, тако је то овде случај са невештим осветником.⁶⁴ По наслову овог Елиотовог есеја, „*Хамлеј* и његови проблеми“, Никола Кољевић објављује есеј „Критика поезије и песничка критика – Елиот, *Хамлеј* и њихови проблеми.“⁶⁵ Почине наводима замерки које је у својим „Маргиналијама“, уз преводе Шекспирових трагедија, Пастернак изнео на рачун Шекспировог дела. Једна од најкарактеристичнијих је замерка „трећим чиновима“. Наиме, он сматра да Шекспирове драме у средини немају онај уметнички интензитет којим живе на почетку и на крају, па се јавља извештаченост у распореду поступака и догађаја.

У поменутом огледу о *Хамлеју* Елиот образлаже зашто је *Хамлеј* уметнички промашај. Он сматра да је Шекспир, узевши од својих претходника драмски мотив освете, покушао да на једну дату материју неадекватно утисне нови мотив мајчине кривице. И пошто је претходно свео *Хамлеја* на мотив књижевног хибрида, а затим на осећања сина према мајци-прељубници, Елиот

⁶³ “*Hamlet and His Problems*”, *The Sacred Wood*, Methuen and Co, London, 1920

⁶⁴ Gervinus, *Op.cit.*, стр. 582

⁶⁵ Кољевић, Н. „Критика поезије и песничка критика – Елиот, *Хамлеј* и њихови проблеми“, *Израз*, стр. 97

развија психолошку теорију која каже да оно што је немогућно за Елиота, немогућно је и за Шекспира. Уметнички неуспех, по њему, условљен је неумитном логиком мотива. Хамлетова осећања се и не остварују у акцији, него се претварају у мучнине једног адолесцента. Професор Никола Кољевић, међутим, каже да је мотив мајчине прељубе само један од извора акције у Хамлету. Други је освета мучки убијеног оца, трећи осећање државничке одговорности за Данску у којој је „нешто труло“, а један од споредних колосека је, свакако, однос према Офелији. Пресудно питање у Хамлету, на које трагедија даје одговор, није питање предности одређеног облика живота, већ питање: да ли живот, затрован смрћу у природном и неприродном облику, уопште вреди? Живот који није само природно окружен смрћу, већ и сам треба да је сеје. Сlike смрти достижу ниво саркастичне буквалности у сцени на гробљу када Хамлет објашњава Хорацију метаморфозу Александра Великог у запушач за буре пива. Смрт, наравно, не може – бар у терминима људског искуства – да значи. Остало је ћутање, говор који није изговорен. И Хамлет, као и сви остали Шекспирови трагички јунаци, не ишчезава у ништавило, већ у слободу, цитира Кољевић професора Бредлија.

Елиоту не смета природа комуникације у *Хамлеџу*, већ оно што се саопштава. То је Хамлетов доживљај безвредности живота, али Хамлетов „нихилизам“ сасвим је нешто друго од стварног нихилизма Елиотовог Пруфрока. Пруфрок је заражен безначајношћу акција које га окружују у модерном свету, тако да га се ни његове властите акције више не тичу. Вероватно Пруфрок због тога каже: „Не! Ја нисам принц Хамлет, нити ми је дато да будем.“ Не само да Пруфрок није Хамлет него ни Елиот није Шекспир. Нихилизам, као вид смрти у животу, који је за Елиота већ деловао у целини његовог песничког контекста, спречио га је да види како нихилизам у Шекспировом контексту има сасвим други драмски и психолошки карактер. Док је Пруфроков нихилизам пасиван, Хамлетов је активан; ... ироничан према Пруфроковом типу нихилизма, Елиот постаје, неадекватно, ироничан и према Хамлетовом.

Кроз драму, Хамлет сазрева емоционално, интелектуално, чак и физички. На крају се мири са светом какав јесте, иако га је испрва ужасавао. Хорацио је, очигледно, желео да сачува лепшу успомену на свог друга. Зато је и остао у животу. Испричаће им верно све, па

Ту ћете чути за дела свирепа,
неприродна, крвава, за случај судбине,
за уморства случајна,
за смрти због лукавог или наметнутог повода,
и, на крају свега тога, још
плановима тајним што падоше
на главе својих твораца баш (5.2.367–372)

Овим школским примером метатеатралности завршава се трагедија о данском краљевићу. Термине *metatheatre* и *metaplay* употребио је у својој књизи Лајонел Ејбл, са основним постулатима: свет је сцена, а живот је сан. Метадрама постаје посебан драмски жанр који надилази драму, постајући нека врста антиформе и бришући границе између уметности и живота. Џејмс Калдервуд, аутор књиге *Shakespearean Metadrama*, мета драму схвата уже: као дистанцу која оспособљава за аутореклексију, па „Шекспирове драме говоре и о Шекспировим драмама.“⁶⁶

А о овој Шекспировој драми, као и њеном насловном јунаку, највише говоре његови монолози, њих седам. Монологе које јунак изговара док је сам, или мисли да је сам (солилоквијуме) наћи ћемо и код Магбета, Леди Магбет, Едмунда, Едгара и Отела, али у много мањој мери, сразмерно медитативности главног јунака. У књизи *Шекспир и историја солилоквија (Shakespeare and the History of Soliloquies)*,⁶⁷ Џејмс Хирш (James Hirsh) разликује три врсте солилоквијума: 1) глумац га упућује самом себи; 2) глумац га упућује публици; 3) унутрашњи монолог. Хирш верује да је конвенција елизабетанског театра било обраћање самом себи, да би се тако лик који глумац тумачи припремао за поступке који ће уследити. Савремени глумци, међутим, нити разговарају сами са собом нити се претварају да публика није присутна. Заиста, неки глумци сматрају публику за монолог као неку врсту партнера у дебати. Понекад директно укључују публику у физичку акцију, као када је Џонатан Слинггер играо Хамлета у Стратфорду 2013. године и бацио лобању некеме у првом реду. Такви гестови ангажовања, често контроверзни, подразумевају веома другачију идеју монолога од повлачења у наизглед приватну рефлексiju или одлучну декламацију која је била карактеристична у извођењу од осамнаестог века до, вероватно, 1960-их. Сведочење Алека Гиниса, на пример, у изјави из 1988. Године, цитирано у књизи Мери З. Мејхер *Modern Hamlets and Their Soliloquies*: „И у Гутријевој модерној продукцији [*Хамлеџа*] у Олд Вики, 1938. Године, и поново у мојој катастрофалној продукцији 1951. године, монолози су изречени на конвенционалан начин – као интроспективни говори, као да лик размишља наглас о себи, а не ... објашњавајући своју ситуацију публици, што је понекад случај сада.“

Прва два монолога у *Хамлеџу* баве се уметношћу памћења.⁶⁸ Она је, уједно, и умеће мудрости. Тома Аквински је сматрао важном за спасење душе и Друга два делањем и радњом (“act“, “action“) и уводе представу о савести као разликовању исправног од погрешног. У трећем монологу (2.2.543–601) Хамлет испитује страст која је довела глумца до суза док је рецитовао говор о Хекубиној жалости. Четврти монолог каже да велики подухвати могу изгубити

⁶⁶ Зоран Милутиновић, *op.cit.*, стр.48.

⁶⁷ Цитат по Согоган, стр. 85–87

⁶⁸ Francis Yeates, *The Art of Memory*, (1966) цитирано по Alexander, N. *Op.cit.*, стр. 66

име радње због свести. Пети и шести су страсни изрази Хамлетове жеље да убије краља. Води се борба у његовом уму између три силе душе – Памћења, Разумевања и Воље.

Седми монолог све то резимира, али намерно не каже шта је решење сукоба између памћења, разумевања и воље. То је слика попут Платоновог кочијаша и коња који показују растрзаност душе у Федру, или код Ђордана Бруна, у *Degli eroici furori*, делу које је посветио Филипу Сиднију, а у коме је капетан који седи на крми душе – воља. Ђордано Бруно је веровао да само Бог може разрешити борбу у души. Зато је и Шекспир тај проблем оставио нерешеним. Страх од нечега после смрти паралише вољу и спречава је да олакшање не пронађе у самоуништењу. „Подухват“ је одсликан као путовање преко мора, „pitch and moment“ су кретање брода, а „currents“ путања те пловидбе. Судбина, Случај или Прилика (Fortune, Chance, Occasion) су све концепти који су се алегорички или симболично појављивали у ренесансном сликарству или поезији. Аристотел саветује споро одлучивање, а потом брзо делање. Савест, или мисао која онемогућава Хамлетову акцију, можда је неопходан део те споре журбе која омогућује да предузети корак буде прави. Хамлет жели да своју црну боју сећања замени црвеном бојом одлучности.

Читање свих седам монолога одједном, каже Волфганг Клемен,⁶⁹ доноси нам различита расположења, садржаје и кретања. Не ради се само о контексту, већ и о контрадикторним стањима Хамлетовог ума, која се могу у потпуности променити од једног монолога до другог. Нарочито је изражена супротност између трећег и четвртог монолога („О, какав подлац, ниски роб сам ја!“ и „Бити или не бити“). Варијације у расположењу праћене су варијацијама у стилу. Бурне емоције изражене су дислоцираном синтаксом као и прекидом кохерентним мисли. У монолозима је јасно да се Хамлет не бори само против света око себе већ и против снаге својих емоција које га преплављују, против антагонизма у сопственом срцу. С друге стране, он је у стању да учини прелаз од очајничких мука до јасног планирања и одлучивања, као на пример када организује изведбу драме пред краљем. Он увек види даље од сопствених брига; његове мисли усмерене су ка универзалном у појединачном. Нагли прелази на размишљање о свету и човечанству уопште јављају се и у дијалозима, нарочито у Петом чину када Хамлет више нема монологе, а ипак наставља да говори тоном и стилем типичним за њих. Променљивост расположења праћена је варијацијама темпа и интонације. Иако Хамлет у монолозима изражава свој унутрашњи сукоб, они одражавају и свет и људе око њега. Осећа се присуство Хамлетовог оца, стрица, мајке, тако да термин који их означава, „интроспективни“, није сасвим адекватан.

Једина примеса идеологије и политике у критици Хуга Клајна видљива је у његовом осврту на биполарни свет, али је веома актуелна и за данашњицу:

⁶⁹ Clemen, *Op.cit.*, стр. 124

слична питања искрсавају и данас пред онима којима није сасвим јасно где је „дух спаса“, а где „проклетства враг“. Клајн, који јесте био марксиста, али ни своју идеологију, ни психијатрију, а понајмање веру до које и није држао, није наметао као визуру за посматрање литературе. Но, он пише: „Империјалистички хушкачи и потпаљивачи упућују своје захтеве и претње народима и појединцима, они за учествовање у завери, па чак и за само неопирање злу, обећавају ослобођење од притиска и неколико сребрњака, а за то никога глава не треба да заболи, пошто ће се само покорити наређењу моћних. Фашистички злочинци правдали су своје злочине извршавањем наредби. Други су стајали по страни „чистих“, али скрштених руку. Хамлет не ућуткује своју савест добијеним „страшним“ налогом, ни скрупулама. Он се бори да одговори и својој савести и својој дужности, бори се и, умирући, побеђује“.⁷⁰ Као припаднику народа који је преживео Холокауст и нашао свој дом у другом народу сличне судбине, професор Клајн је разумео да све почиње од неслободе, искључивости и неравноправности. Зато нема места колебању, мора се устати против зла.

Хамлетово колебање, каже Клајн,⁷¹ престаје тек кад се уверио не само да је казна праведна него и да би било злочин опростити је непоправљивом злочинцу. Закључак публике данас је да је хамлетовштина неактивност, колебање у одлагање услед борбе са сопственом савешћу, неспособност да се изврши чин који не би био „савршено по савести“. Хамлет није драма о човеку који је неспособан за акцију, већ је испуњена Хамлетовом борбом за савлађивање скрупула, које углавном потичу отуда што се преузети задатак исувише поклапа с његовим личним интересом. На крају налази мир својој души у сазнању да спаса не може бити ван спаса заједничког тела, на коме је Клаудије као „чир који по њему хара“ (5.2.) Његова борба са собом је у ствари борба са Клаудијем у себи. И тек победивши честољубље, тек пошто се одрекао своје личне освете, пошто је клаудијевску охолост преобратио у хуманистички понос, тек тада Хамлет може да убије и оног Клаудија ван себе. Хамлет се плашио смрти, не само самоубиства које је Свевишњи својим каноном забранио, већ и смрти као непознате земље из које се још нико није вратио, као сна у који можда долазе кошмари. Брут, међутим, неоптерећен хришћанским појмом загробног живота и смрти као непознанице, каже: „стави ми пред једно око част, пред друго / Смрт: у обе ћу гледати спокојно. / Богови ми дали колико ми је већа Љубав према части него страх од смрти (1.2.86–89).

У специјалном броју часописа за позоришну уметност *Сцена* 1967, др Клајн се даље бави проблемом освете осврнувши се на коментар Николаја Тимченка у *Делу*, 1964. године, на његову књигу и на, како је Тимченко то видео,

⁷⁰ Клајн, *Шекспир и човештво*, *Op.cit.*, стр. 72–73

⁷¹ *Ibid.*, стр. 62–63, 67

његову склоност да Хамлетов проблем схвати као проблем освете.⁷² Клајн, међутим, каже да Хамлета само делом сматра осветником, јер је он то само у једној фази свог развоја; а он, затим, свог стрица *не* убија да би задовољио своју освету. Али, ни зато, како тврди Тимченко, што би био сигуран да то убиство неће имати жељени ефекат, то јест да Данска тиме неће престати да буде тамница. Клајн, напротив, мисли да Хамлет убија Клаудија првенствено зато што верује да ће тиме допринети отклањању онога што је „труло у држави Данској“. Он жели да освети оца и убија стрица, но то су само речи.

Када се прекорева, он каже да је „нетрудна од моје ствари“ (непрожета мојим поводом), што је недвосмислено указује на унутрашње препреке том чину, у самом Хамлету. Један од главних чинилаца у његовој непрожетости стварју осветника је његов парадоксални начин реаговања на Клаудијеве негативне особине, своју мржњу према њему и захтев да га убије, који му долази од покојног оца, неба и пакла – што је више гоњен на освету, он све више сузбија своје агресивне импулсе и опире се таквом поступку.

Поред морално болесног друштва као великог организма, своје дијагнозе има и Хамлет, од меланхолије, Едиповог комплекса до Гансеровог синдрома, који би се могао описати на следећи начин: глуми лудило, одговара „скоро, па тачно“ на питања, односно добровољно производи психијатријске симптоме и понаша се онако како замишља поремећеног човека, што је готово немогуће за свакога ко се не бави психијатријом. Џон Довер Вилсон је у књизи *Шта се дешава у Хамлеџу*⁷³ изнео тврдње да је Клаудије недужан и да је после „Мишоловке“ панично реаговао само из страха од „опасног лудака“ (“dangerous madman“). Хамлетову маску лудака (“antic disposition“) многи су доживели као стварно стање, као стапање глумца са улогом. Линија је заиста понекад танка или, чак, невидљива. Зато је осећао потребу да се извини Лаерту након недоличног понашања у Офелијиној раки. Офелија је за такво извињење остала ускраћена.

Велики руски редитељ Мејерхолд рекао је да би, у случају да сви позоришни комади нестану, а неким чудом остане само *Хамлеџ*, сва позоришта била спашена – играла би *Хамлеџа* и била успешна.⁷⁴ Мејерхолду је било забрањено да постави представу *Хамлеџа* јер се диктатор Стаљин плашио свих импликација овог комада који „посејати може опасне смерове у душе што смишљају зло“ (4.5.15) које би тај комад могао изазвати. Пре совјетске државе, у царској Русији је „хамлетизам“, или „хамлетовштина“, како ју је назвао професор Клајн, препознат као политичко оклевање и неодлучност за

⁷² Клајн, Х. „*Хамлеџ* и проблем освете“, стр. 298

⁷³ Wilson, J.D. *What Happens in Hamlet*, стр. 329

⁷⁴ Dmitri Shostakovich, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkow, trans. Antonina W. Bouis (London: Faber, 1981), p. 84. преузето 14.12.2024. са <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/hamlet-a-modern-perspective/>

борбу. Још раније, у Европи деветнаестог века, као разочарање због неуспеха револуције, које се читавало у Хамлетовим самопрекорним речима; у двадесетом веку, ова трагедија је отеловљење жеље за смрћу након ужаса и разарања у Првом светском рату, како је видео и песник Пол Валери; средином шездесетих година, чувени енглески редитељ Питер Хол поставио је *Хамлеџа* као комад који изражава политичко очајање нуклеарног доба; а за пољског критичара Јана Кота и руског редитеља Григорија Козинцева, у питању је „драма о политичком злочину“ у држави сличној Стаљиновој. И у Хамлетовој Данској, као у Совјетском Савезу, али и елизабетанској Енглеској, осећање тескобе, страха и недостатка личних слобода било је доминантно. Земља премрежена шпијунима, осећај да сте стално под присмотром, неповерење – то је заједничко за све три државе иако су и временски и просторно међусобно веома удаљене. Прећутни договори о томе шта се сме, а шта не сме, о чему се не сме говорити, као да су отворили алтернативне канале комуникације, а то је невербална. Зато Хамлет режира свој комад, зато је и мачевање са Лаертом још једна представа пред свима. Мајкл Нил⁷⁵ констатује да се од почетка драме борба води око контроле над језиком – шта се сме рећи, а шта не. У том духу и Полоније учи свог сина да у Паризу више слуша него што говори, а Хамлет свој први солилоквијум нагло заврши јер мора да заћути. Нил то учава и у Клаудијевом обраћању Лаерту, који је дошао да затражи краљево допуштење да се врати у Француску, када краљ ласка двору, али и препоручује немо саучесништво иза зида ћутања у том дворском затвору.

Георг Брандес (*William Shakespeare*, 1911) и Стопфорд Брук (*Ten More Plays of Shakespeare*, 1913) имали су право кад су у Хамлетовој збуњености препознали све веће сложености модерног доба, па је Брандес и узвикнуо „Има на милионе Хамлета!“⁷⁶ И, заиста, то заједничко у чему се сви помало препознајемо, истовремено је веома индивидуално, код сваког бића различито. Роситер⁷⁷ у целој драми *Хамлеџ* осећа нешто дубоко лично, субјективно. Толико смо увучени у Хамлетов свет да имамо утисак да се све „дешава Хамлету“, чак и у сценама где Хамлета нема. Зато је Хазлит рекао „Ми смо заправо тај Хамлет“, а Колриџ „Ово мора да говори Шекспир лично“. Хамлет није Шекспир, тврди Роситер, јер Шекспир често зна да његов Хамлет не познаје Хамлета. Свест о томе колико не знамо део је нашег дубљег искуства са овом драмом.

Поред модерниста, Хамлета су много волели романтичари. Од Гетеовог саосећања са нежним принцем који пуца као крхка ваза у коју на силу стављају храстово дрво, Колриџовог контемплативног алтер ега који је у њему пронашао и Китсове „негативне способности“ којом се више каже ониме

⁷⁵ “A Modern Perspective: Hamlet”, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/hamlet-a-modern-perspective/>

⁷⁶ Foakes, R.A. *Hamlet versus Lear*, стр. 44

⁷⁷ Rossiter A.P. *Angel with Horns (and other Shakespeare Lectures)*, стр. 171

што се експлицитно не каже, још једног романтичара често доводе у везу са Хамлетовим светским болом. То је Ђакомо Леопарди, који, уморан од живота и љубавне патње, чека смрт:

„Себи“
 Сад, мир ћеш зав’јек наћи,
 уморно срце. Пропа задња варка,
 што вјечном сматрах. Пропа. У све наше
 обмане — ја то осјећам — не само
 да нада трне: жеђ се за њом гаси,
 почивај зав’јек. Много
 куцаше, а тог куцања баш ништа
 вриједно није, нит је земља вр’једна
 уздаха твојих. Досада и горчина
 живот је, ништа друго, а св’јет је блато.
 Смири се једном. Задњи пут сад здавај.
 Дар једини што удес нам га даде,
 јест умирање. Презир нека сада
 природу снађе и тебе и моћ,
 што у тмину кријућ се, худа, влада,
 и неизмјерну свемира таштину⁷⁸

⁷⁸ <https://www.poezijasustine.rs/2017/09/djakomo-leopardi-sebi.html>

Краљ Лир

Трагедија *Краљ Лир* писана је истовремено кад и *Мајбей*, у време велике куге у Лондону. Те чудесне 1605. године, упамћене по „барутној завери“ против краља Џејмса, свет су угледала ова два грандиозна остварења. Шта се до тада збивало са Шекспиром и његовим ћеркама, колико је био разочаран „дечијом незахвалношћу“ у помало дисфункционалној породици коју је створио, можемо само да претпостављамо и реконструишемо из еволуције сложеног односа отац-ћери, који је, по речима професора Гринблата, најзаступљенији у целом Шекспировом опусу. У *Краљу Лиру* имамо две дисфункционалне породице, које су носиоци главног, односно споредног заплета.

Шекспирови извори о Лиру, Балдудовом сину који је постао британски краљ 3105. године од постања света, били су Холиншедови *Лейојисци*, *Историја британских краљева* Џефрија од Монмута (*Historia Regum Britanniae*), Сиднијева *Аркадија*, а и Хигинсово Огледало за властодршце (*Mirror for Magistrates*) садржи ову причу о краљу, оцу три ћерке којима жели да остави престо и земљу на управљање. Хигинсова верзија завршава се Корделијиним убиством из очајања, у затвору у који су је послали сестрићи, збацивши је с престола након смрти мужа.

Драма је необична по својој структури – врхунац наступа већ у првој сцени првог чина, за разлику од осталих Шекспирових дела и драмске традиције уопште. У кратком прелудијуму, војвода од Глостера говори о свом ванбрачном сину, кога издржава, али не и воли, успут му вређајући мајку игром речима о његовом зачећу:

ГЛОСТЕР : Његово прављење, господине, било је моја брига: толико сам пута црвенео / кад је требало да га признам / за свога да сам сад огуглао на то.¹

КЕНТ : Не могу да вас разумем.

ГЛОСТЕР : Господине, мајка овог младића је то могла; после чега јој се трбух заоблио, / па је, за живу истину, господине, пре имала сина у колевци него мужа у постељи. (1.1.8–12).

¹ Сви цитати из драме *Краљ Лир* на српском језику преузети су из превода Бранимира Живојиновића. Виљем Шекспир, *Сабрана дела*, 1995, стр. 1372–1422

„Не могу да вас разумем“ (подвукла Н.Ш.) – у енглеској верзији, глагол је *conceive* – замислити што је Шекспиру омогућило игру значењима ове речи (друго је „зачети“). То је уједно и наговештај казне за почињени грех, али и страха од мрачних сфера женске сексуалности којих су се Шекспирови савременици плашили готово колико и стари Грци. Зато ће Лир касније, док је клео Гонерилу и Регану, рећи да су оне (жене) до струка људска бића, а онда кентаури. Тај страх од женске утробе као мрачног и непознатог анализирали смо и у поглављу о Магбету, а присутан је и у готово свим осталим Шекспировим делима.

Краљ Лир је старац од преко осамдесет година, али „изванредне телесне снаге“, како га замишља професор Хуго Клајн² и како га видимо у тренуцима када издржава шибаве ветра и кише у олујној ноћи, голим рукама задави убицу своје Корделије и још увек дише. Но, он је одлучио да подели своје краљевство на три дела, што многи критичари сматрају сулудим и у томе виде клицу његовог лудила, или доказ истог. Други ће се запитати шта је ту чудно, он само жели да на време пренесе овлашћења и имовину на своје наследнице. Највећи део унапред је наменио најмлађој, својој мезимици Корделији. Али, да би свему дао привид „фер плеја“, а и добио из прве руке потврду о исправности своје одлуке, он организује „надметање у исказивању љубави“. Док се две ћерке утркују у ласкању, Корделија стоји по страни и пита се зашто ли њене сестре имају мужеве ако воле само оца. Не жели да учествује у тој фарси и одбија да – каже једноставну истину, колико воли оца. Каже да не може да подигне срце до усне (1.1.85), да нема то умеће слаткоречивости и елоквенцију својих сестара. Нема ништа да каже оцу. Волеће и ћутати, каже. То ћутање ће се испоставити као судбинско, али и архетипско. Фројд у свом есеју о три кутије³ налази паралеле ове драме са митолошким фолклорним елементима где је присутан избор између три: три Суђаје, Парисов избор Афродите поред остале две богиње, Хере и Атене; Пепелуга, коју принц изабере поред две дотеране удаваче, иако неугледну, ону која ћути – а, по Фројду, ћутање значи смрт, те је тако одређена и Лирова судбина; три кутије у *Млењачком тирџовцу*, по којима је Фројд насловио свој есеј, а прави избор је опет неугледна, оловна кутија поред златне и сребрне. Он јој даје другу шансу, запретивши да ће за ништа и добити ништа. Но, она остаје при своме, као прави ивер Лирове кладе – својеглава и бескомпромисна: „Ја волим ваше величанство тако / како то моја дужност захтева; / ни мање нити више“ (1.1.86–87). Због тога је прогнана и разбаштињена („нека гордост, коју она назива искреношћу, уда њу“, 1.1.123), а то њено „ништа“ кореспондира са Лировом постепеном деградацијом и, квантитативно изражено, смањивањем броја дозвољених му витезова са сто, педесет, двадесет, пет до нуле. Лир је

² Клајн, *Шекспир и човештво*, *Op.cit.*, стр. 107

³ Freud, S: *The Theme of the Three Caskets*, у *The Complete Works of Sigmund Freud*, Volume XII, стр. 291

желео апсолутно све, сву љубав својих ћерки, сву моћ и „сваку инчу“ краља, а остао без ичега. На то га стално подсећа његова мудра Луда, која му нуди своју капу јер му боље пристаје и говори да је од својих ћерки направио мајке, а од себе немоћно дете које су оне сурово казнили. Да кажемо на овом месту да је лик Луде у годинама које су претходиле постајао све значајнији за Шекспира, онај *foolosopher*, како га је назвао Шекспиров колега Роберт Армин, глумац у комедијама, који улогу мудре луде претвара у неизоставну. Њу видимо и у лику Хамлета, истина на другачијем нивоу, као и Жака у комедији *Како вам грајо* – обојица су меланхолици који шеретски, двосмислено или кроз речи које наизглед немају смисла, саопштавају животне мудрости. Зато ће и Лир лудог просјака Тома, кога ће упознати у страшној ноћи олује у пустари и олује у сопственој души, назвати ученим Тебанцем и мудрим филозофом (3.4.137, 141). Нема веће мудрости, нити науке, од тога што нам саопштава такав створ, јер – ништа нема смисла. *Краљ Лир* је игра нултог збира, како су је видели Бекет и Јан Кот. Због тог ништавила, негације и пустоши која остаје, Краљ Лир је сврстан у театар апсурда, јер је његова порука, наводно, да ништа нема смисла. То тумачење су заговарали Јан Кот међу критичарима и Питер Брук међу редитељима. Како је подсетио професор Тринити колеџа Адриан Пул,⁴ у свом онлајн предавању о *Краљу Лиру*, у организацији књижевне секције Универзитета у Кембриџу, Луда се после двеста година вратила на енглеску позорницу 1838. године, Макридијевом представом „Краљ Лир“ и глумила је иста глумица која је играла Аријела у *Бури*. Професор Пул напомиње да је Филип Сидни жалио због појаве мешања краљева и кловнова, односно, мешања жанрова. Онда трагедија и није права (апсолутна), већ нека мешавина (енг. “mongrel“) гротеске и црног хумора трагикомедија, како је говорио и В.Б. Јејтс, који је од Шекспирових трагедија једино *Тимона Аџињанина* сматрао правом трагедијом. Исто је и са увођењем ликова скромног порекла (луде, клонови, гробари, вратари) јер се њима разводњава емоционални интензитет и ефекат. Хришћанска вера у искупљење и понизност такође ублажавају мучну и мрачну слику трагедије из античких времена.

У новонасталој ситуацији принцезе која то више није и за коју више нема ко да се заложи јер је Лир протерао и Кента, јер се усудио да га упозори на погубност протеривања Корделије: „Нека Кент / неучтив буде када Лир је луд. ... За част је обавеза искреност / кад будалести постану владари. / Задржи владавину, промисли / што боље умеш и ту наглост гадну / обуздај“ (1.1.). Придев „луд“ који употребио Кент поменуће се још много пута до краја драме, највише у говору самом Лири, на кога се и односи. Он је болно свестан да ће га тај страховити ударац „дечије незахвалности“ одвести у лудило. Кент је реаговао много храбрије од Глостера, констатовао је професор Адриан Пул.

⁴ “*King Lear* and the ‘extreme verge’“, онлајн предавање за Literature Cambridge, 28. новембар 2020.

И све нам је теже да његову реакцију, као и држање Хорација или, рецимо, Антигонине сестре, сматрамо „нормалним“ уместо извештаченим.

Убрзо потом имамо још једну сцену теста: два владара, краљ Француске и војвода од Бургундије, најављени су као њени просци. Док бургундијски краљ моли Лира да преиспита своју одлуку, да остави Корделији барем нешто од наследства, јер није превалио толики пут да би се оженио сиротицом, француски краљ управо у таквој Корделији, лишеној свих украса и статуса, види сву њену вредност. Најбогатија је, каже, тако сиромашна (1.1.245.). Узима је за жену и они одлазе за Француску, испраћени Лировим погрдним речима, како ћемо касније чути од њених сестара. Корделија је, опраштајући се од сестара, пророчки изразила забринутост за оца коме би нашла боље место од тога где га оставља (1.1.267–268). Лир је и раније био прек човек, колерик, што потврђују не само његове ћерке, него и добронамерни људи из његовом окружења. Та његова карактерна особина, коју Кент назива наглошћу гадном (“hideous rashness“, 1.1.145), само ће се погоршавати временом. Додуше, рећи ће нам Регана, он је себе одувек тек овлашно познавао“ (1.1.184–185.). Сестре настављају разговор о оцу, дајући нам даљи увид у његово стање, али и „историју болести“:

ГОНЕРИЛА: И у својим најбољим и најкрепкијим годинама сувише је пренагљивао; морамо зато очекивати да од његове старости добијемо не само несавршености одавно / укоренење навике него сем тога и необуздане ћудљиве изгреде које са собом доноси / болешљива и раздражљива старост.

РЕГАНА: Такве неумерене изливе беса, као што је био случај с Кентовим прогонством, / сад ћемо свакако доживљавати од њега. (1.1.286–290)

Професор Пул истиче књигу Џејмса Шапира, *1606*, у којој видимо да је година када је написан *Краљ Лир* била тешка година куге, али и интрига против још увек релативно новог монарха. Више од четири стотине година касније, Шапиро је написао књигу коју ћемо касније поменути, о сличном превирању у подељеном друштву, које ни у Лирово ни у Шекспирово време није постојало, а опет има много сличности са њима – Америка. Друга сцена првог чина представља нам Глостеровог ванбрачног сина Едмунда. Одмах схватамо да ће играти негативну улогу, ма како то било релативно код Шекспира. Јер, нема манихејског приступа и сви се налазимо на том континууму између две крајности, сви зликовци имају зрно доброте у себи, као што и свака светица има понешто лоше у себи, како каже Хуго Клајн. Едмунд се убраја у Шекспирове макијавелистичке јунаке, бескрупулозне и незајажљиве, уз Ричарда Трећег и Јага. Но, као што је за Ричарда нашао објашњење у физичком деформитету, тако Шекспир разуме (не нужно и правда) Едмунда због његове одбачености, због комплекса невољеног сина кога признају природни, али не и друштвени

закони и зато му не припада ништа од очевог наследства. Зато он природу назива својом богињом којој је покоран, а буни се против израза „законит“, „копилаан“, „низак“. Гоњен жељом за осветом, али и за доказивањем и успоном на друштвеној лествици, Едмунд ужива у интригама, заблуди у коју доводи све око себе и патњи коју им тиме наноси. Често се пореди са Јагом и Ричардом Трећим као макијавелиста, манипулатор и режисер који немилице уништава туђе животе. Ипак, на крају ће се покајати и, умирући, пожелети да учини нешто добро. Тако схватамо да није исконски зао, већ да је жртва околности у свом животу, фактора у одрастању и система вредности у друштву које се убрзано мења (Шекспирово, не Лирово доба). Професор Пул каже да њему, као и Јагу, верујемо само кад изговара солилоквијум(е), јер знамо да је притворан и то је очигледно колико и кад гледамо како Едгар глуми лудог Тома. Знамо да глуми.

Решен да од „законитог Едгара“ преотме и материјална и нематеријална добра која му, како сматра, једнако припадају, Едмунд је смислио подвалу: саставио је писмо, чије ће ауторство приписати Едгару, у коме га брат наводно позива да убрзају поделу наследства тако што ће се решити оца. Правећи се да крије то писмо кад угледа оца, он му га, на Глостерово инсистирање, невољно покаже. Кад му се отац пожали на чудна збивања – Кентово изгнанство, Лиров гневни растајак са француским краљем, а онда и шокантно издајство врлог, код Едмунда ће нарочито огорчење изазвати то што Глостер за те појаве криви космологију:

Она скорашња помрачења Сунца и Месеца ништа нам добро не предкажују; макар их наука о природи тумачила овако или онако, природа ипак осећа да је бичују њихове последице. Љубав хладни, пријатељство се отпађује, браћа се завађају; у градовима побуне; у унутрашњости неслога; у палатама издаја; и кида се веза између оца и сина. На овом мом неваљалцу остварује се предсказање: ето сина против оца; краљ испада из колотечине природе: ето оца против детета. Што је било најбоље за нашег живота, то смо већ видели; сплетке, неискреност, издаја, и сви рушилачки преврати, без престанка нас прате у гроб. (1.2.91–95)

Шекспирови савременици веровали су у утицај небеских тела на животе људи, промене у њиховом понашању и односима. То и није без научног утемељења, будући да, рецимо, Месец директно утиче на воду (плима и осека), па и на телесне течности у организму. Уколико се Месец исувише приближи Земљи, долази до помрачења ума, на шта се позива и Отело након убиства своје жене Дездемоне. Едмунд то што кривицу за сопствено понашање сваљујемо на звезде, конкретно – то што се његов отац пожалио на недавна помрачења Сунца и Месеца као узрок негативних променама у породици и друштву, назива „красном будалаштином овога света“ (“excellent foppery of the world”),

јер тражимо изговоре и не прихватамо одговорност. „Као да као да смо хуље по нужности; будале по небеској принуди; ниткови, лопови и издајнице због тога што сфере владају нама; пијанице, лажови и прелјубници због изнуђене послушности утицају планета; и све у чему смо зли захваљујући неком божанском подстреку (1.2.104–110). То га само ојача у осећању „праведног гнева“ и жељи да казни оца. С лакоћом остварује свој план: отац му верује, протерује доброг Едгара и тиме Глостер, баш као Лир у претходној сцени, чини трагичну грешку којом ће себе оставити без заштите, огрешити се о своје једино лојално дете и покренути целу спиралу трагичних догађаја. Писмо које подмеће Едгару, тај крунски доказ у Глостеровим очима, подсећа нас на Дездемонину марамицу коју је Јаго подметнуо Касију (“ocular proof”). Ако је имитација Едгаровог рукописа била перфектна, ако је све указивало на његову кривицу, како је отац могао да посумња, а камо ли осуди свог вољеног сина који је свих претходних година био оличење врлине, а да поверује младићу који му је биолошки син и кога тако мало познаје? За Шекспирову драматургију, наравно, ова промена је добродошла. За нас и није баш уверљива, али сам Глостер ће без жаљења за изгубљеним видом рећи „Спотичао сам се док сам имао очи“, свестан своје заблуде. И не само то. Честит човек је лаковернији, јер не сумња да би људи могли починити оно што он сам не би био у стању. Едмунд је тога свестан: „Отац што лако поверује све, / брат племенит, у ког је срце тако / од зла далеко да и не сумња / у њега; и на чијем будаластом / поштењу лако моје сплетке јашу!“ (1.2.151–154). Договорили су се да Едгар дође код брата и послушне шта отац каже, док је истовремено и Глостер позван код Едмунда, како би се уверио у намере свога сина. Едгар је, као и Отело, свестан да је жртва сплетке, али не слути ко је сплеткарш: „Нека пропалица ме је опањкала“ (1.2.138).

Кратка трећа сцена нас враћа у краљевску породицу, те чујемо како се Гонерила жали на понашање свог оца и његових витезова, решена да то више не трпи. Ако је буде тражио по повратку из лова, каже она слуги, нека му каже да је болесна. Подршку ће наћи у сестри, за коју тврди да је иста као она. Наређује слуги да краљу и његовој пратњи не указује поштовање, као и да им упућује хладне погледе, за шта ће она преузети одговорност. С друге стране, у следећој сцени један од витезова приговара Лиру да више нема љубазност и почаст на које је навикао. Лир је, каже, и сам то приметио, али није хтео да подлегне својој сумњичавости. По други пут, дакле, након што је Корделијина непослушност начела његову неприкосновену вољу и статус свемоћног, сада његово самопоуздање даље нагриза ово непоштовање. У међувремену, прогнани Кент се прерушио у обичног слугу и ступио у службу код Лира, да би био у његовој близини. Пријатељ ће му итекако бити потребан, јер му је ћерка, након што се удостојила да га види, спочитала распуштено понашање витезова који личе на кафанску руљу и затражила да смањи бројност своје свите. Лир је

у неверици. Пита да ли ико зна ко је он, јер Лир не хода тако и не говори тако. Луда му одговара – „Лирова сенка“ (1.4.190). За дијалоге између Лира и Будале у *Краљу Лиру* Коркоран⁵ каже да су налик солилоквијумима, где је „дијалог“ у ствари облик заједничког монолога, а Јан Кот мисли да Лир и будала чине егзистенцијално лудило удвоје (*folie a deux*) попут оног између Владимира и Естрагона у Бекетовом *Чекајући Гогоа* или Хама и Клова у *Endgame*-у; Бекет је можда имао на уму Лира и будалу док је писао обе драме. Лир нема правих монолога у представи, али када говори, као да изговара солилоквијуме и ствара простор за игнорисану Будалу да постане, у ствари, нека врста хора, коментаришући га. Њихов дијалог се, дакле, не састоји толико од говора између њих двојице колико од оштрог вербалног трвења између два препознатљива типа шекспировског солилоквисте, лудака и хора. Филмска верзија Григорија Козинцева (1971) од Лирових дијалога каткад прави монологе, или, на пример, солилоквијум, када Лиров говор „О, не расправљајте о томе шта треба!“, упућен у тексту Гонерили и Регани, постане прави филмски монолог, упућен само небу.

Након што Гонерила настави са оптужбама да Лир туче њену послугу, а његова „обесна руља“ тражи да је служе бољи од ње, Лир по први пут изговара реч која ће му се још много пута наћи на уснама: *незахвалност*. Тај Родитељ који је зачео, однеговао и богато наградио своју децу доживео је то искуство, које је тиме још ужасније: „О, *незахвалности*, ти злодуше / мермерна срца, кад се покажеш / у дечјем лику ти си гнуснија / од морске немани.“ (1.4.214–216). Тада и његов језик почиње да се мења, типично за ситуације пренаглашених емоција и нервног растројства, што смо видели код Хамлета и Отела, али и Кориолана. Лир јесте колерик. Али, овде је реч о најтежем ударцу који родитељ може претрпети, после смрти детета. Лир је доживео оба. Он Гонерилу назива „гнусним јастребом“ (енг. “detested kite”, 1.4.218) и удара се у главу, ту „капију која је пустила лудост, а истерала ум“ (1.4.226–227). Тада призива богињу природу, инвокацију коју смо већ чули од Едмунда. Природа, природност, изузетно је важна у овом делу, али и у Шекспировом опусу уопште. Неприродна дела, као што су убиство брата, убиство краља, *незахвалност* према родитељу, узурпација престола... изазивају сурову реакцију небеса, те су зато увек праћена олујама, помрачењем Месеца, великим потресима којима макрокосмос резонира са микрокосмосом.

Чуј, Природо, чуј, мила богињо! / Поништи смер свој ако ли си хтела / да то створење плодним учиниш! / Јаловост подај њеној утроби! / Сасуши јој органе плођења, / и нек из тог изопаченог тела не никне никад дете њој у част! / А мора л’ да се породи, ти њој / од жучи дете створи, па нек буде наказа неприродна на њен јад! / Нека јој младо чело избора, / нек слапом суза бразде уреже / по образима њеним. Нек јој муке / и

⁵ Corcoran, *Op.cit.*, стр. 63

бриге материнске извргне / смеху и презирању, те да она / осети како оштрије од зуба / гујиног рани када незахвално / имамо дете! Хајд'мо, хајдемо! (1.4.230–243)

Када пристигне Гонерилин муж, војвода од Олбенија, и више пута постави питање о чему се ради, Лир ће наставити да грми према ћерки и да се само њој обраћа. Утеху налази у томе што има још једну ћерку и креће ка њој, ни не помишљајући да би њена реакција могла бити слична сестриној. Гонерила јој брже-боље напише писмо да би спречила изненађења, односно да би сестра поступила исто као она. Пошто прими то писмо, Регана ће се запутити ка Глостеровом дому, да је отац не би затекао код куће, односно, како она саопшти сво домаћину, да би затражила његов савет. Слично Леди Магбет, Гонерила свог мужа сматра одвећ благим, што свакако није комплимент: „Не, мој мужу, не кудим твоју благост млечасту / и држање, ал' више ти, опрости, / замерају што немаш мудрости / но што те хвале за ту мекост штетну“ (1.4.294–298). Зато је Олбени од почетка искључен из свих договора двеју сестара, за разлику од Гонерилиног супруга, војводе од Корнвола.

Лир куне своје очи, што слути на Глостеров трагични губитак вида: „О, ви старе / и луде очи, ако опет једном / због овог заплачете, ја ћу вас ишчупати и бацити, да воду што лијете је размутим са глином.“ (1.4.256–259). Следе и прве речи кајања, у разговору са Лудом која му каже да је требало да се опамети пре него што остари: „Био сам неправедан према њој“ (1.5.20). Још једна слутња неминовног, ма колико се Лир молио и опирао афектима: „О небеса, не дај да полудим, не пуштај ме; Ја ћу полудети, Не желим да полудим (1.5.37.).

Колико случај игра важну улогу код Шекспира, видимо на самом почетку другог чина, по томе што Едмунду све иде на руку: чуо је за раздор између два Лирова зета и свестан је да му то може бити од користи. Позива свог полубрата к себи, да би му помогао око наводних сумњи које је неко утувио њиховом оцу у главу; отац позива да буде „ухода по праву“ (енг. “lawful espial“), како би рекао Клаудије (*Хамлеј*, 3.1.31). Стивен Гринблат, у књизи *Шекспир и Монтењ* (*Shakespeare and Montaigne: The Florio Translation of the Essays*) тврди да Шекспир такође користи одломке из Монтењевог есеја „О љубави очева према деци“ да би конструисао то фалсификовано писмо. Поред тога, Едмунд, претварајући се да је забринут за Едгара, тврди да је писмо можда написано „само да испита или искуша моју врлину“ (1.2.45). За „испитати“, у смислу огледа теста, Шекспир је употребио реч “essay“, у којој Гринблат открива Монтења.⁶

Но, не ради се ту само о случајности, како нам објашњава професор Клајн. Има ту и одређене неминовности.⁷ Како су се све прилике уротиле против Едгара, као и против Хамлета, Едмунд ће лако извести и своју

⁶ Цитат по Corcoran, *Shakespeare Soliloquies*, стр. 80

⁷ Клајн, *Шекспир и човештво*, *Op.cit.*, стр. 37

представу на Глостерове очи, јер њему све околности иду у прилог: Едгар је, као наводни завереник против очевог живота и нападач на брата, приморан да бежи. Глостер наређује да се због бегунца блокирају све луке и да се по целом краљевству пошаље његова слика, оно што бисмо данас назвали потерницом. У том тренутку код Глостера долазе Регана и војвода од Корнвола, њен муж, и Глостер јој се жали: „Госпо, скрхано је, / скрхано моје старо срце.“ (2.1.89).

Друга сцена другог чина представља наставак прогона Лирових људи, иако је све сплет околности. Кент, прерушен у Лировог слугу, изазвао је, сасвим непотребно, злог Гонерилиног слугу Освалда и због тога га војвода од Корнвола, који је преузео улогу краља, ставља у кврге. Но, на почетку дуге ноћи у том понижавајућем положају, Кент ће нам открити да је у контакту са Корделијом, чије писмо се спрема да прочита. Тако ћемо знати да је она све време радила на томе да избави оца и помогне својој земљи. Кент, који је опомињао Лира због преке нарави, са Освалдом је и сам реаговао као пргав и неразуман човек. Касније ће, у четвртој сцени другог чина, испричати Лиру како су га понизили и његова ћерка и зет, што Лир тврдоглаво одбацује као немогуће. Преко Кента је понижен и Лир, не само зато што му је слуга окован, него што су Регана и Корнвол дали предност Гонерилином писмоноши (Освалду) и њеном писму, иако је Кент стигао први. А Освалд, као Озрик у *Хамлеџу*, пример је слуге који ужива у томе да служи зле господаре. Сушта супротност Кенту, али и Корнволовом слуги који ће изгубити живот у борби да свог господара спречи да Глостеру ископа и друго око. О поступању по наређењу и умиривању савести тиме да се само извршавају туђи налози, професор Клајн писао је у поглављу о *Хамлеџу*, када је пронашао паралеле са таквим резонем поданика фашизма, вољних или мање вољних извршилаца гнусних наређења.

Трећа сцена почиње Едгаровим прерушавањем у лудог просјака Тома из Бедлама (Витлејемске болнице). И он, као Кент због Лира, прерушава се да би био близу превареног и незаштићеног старца. Тако ће и остати, непознат и сакривен, до пред саму очеву смрт.

Чух да сам стављен изван закона; па у шупљини једног дрвета избегах, срећом, хајку. Пристаниште ниједно није слободно; нит ‘ места иједног има где се не би страже с будношћу изузетном трудиле да мене нађу. Држаћу се све док бежати могу; и намеравам да узем на се облик најнижи којим је икад невоља човека до стоке унижавала; све лице црним ћу блатом замазати, крпом увити бедра, косу раскуштрати у чворове, голотињом ћу својом пркосити свим ветровима, свакој небеској немилости. Овај крај ми за узор пружа многе примере просјака лудих који, урлајући, у своје наге руке, обамрле од студи, трешчице и чиоде, чавле и ситне гране рузмарина забадају, па с накитом тим страшним у бедним селима, мајурима, воденицама и по колибама овчарским час уз месечарске клетве а час уз молитве изнуђују милостињу. О , јадни луди Том! То је бар нешто, а Едгар није ништа. (2.3.1–21)

Занимљиво је да је Едмунд први употребио назив „Том из Бедлама“, када нам је, након првог разговора с оцем, а угледавши Едгара како долази, „попут катастрофе у старој комедији“, најавио да ће глумити меланхолика и уздисати као лудак (1.2.118.). Очигледно је да је Шекспир био веома добро упознат са појавом и понашањем ментално поремећених особа, што нам је претходно показао у *Хамлеју*. Баш зато је и направио разлику између Хамлетовог глумљеног и Офелијиног стварног лудила. Луди просјаци попут Тома могли су се срести како тумарају Шекспировом Енглеском, баш тако блатњави, оскудно одевени и бесмисленог говора.

Нови ударац дечије незахвалности, чак и пре него што је добио хладан и негативан одговор од Регане, у Лиру изазива осећај гушења и он ће га назвати *hysterica passio*, грчем који расте и срце стеже (2.4.52–53). Шекспир је за тај „грч“ употребио реч *mother*, што је дало повод за истраживање улоге мајке која гуши,⁸ страха од жене чак и када није жива Лирова жена, Леди Магбет, Отелова мајка...), али и женског принципа у мушкарцу, што смо видели и код Хамлета. Када Регана и Корнвол одбију да се виде са Лиром, под изговором умора, његов немоћни бес звучи као Отелов: „Освето! Куго! Смрти! Уништеће!“ (2.4.88). И даље сматрајући себе сувереном коме се ништа не пориче и нико не супротставља, Лир не може да се помири са толиким губитком статуса, привилегија, поштовања. Најтеже од свега, са губитком љубави, или спознајом да је никада није ни било у срцима његове две ћерке. Још увек налази оправдања за такав поступак ћерке и зета, више тешећи себе: „...јер слабост телесна све оне дужности занемари / на које нам је здравље обавезно; / ми нисмо ми кад природа, под тешким / притиском, души нареди да пати заједно с телом; причекаћу још;“ (2.4.99–104). Да рођено дете не жели да га види, па још да хоће да му науди, то је толико неприродно да Лир одбацује могућност да су Гонерила и Регана његова биолошка деца, ако су на то спремне: „знам и разлог / што мислим то: кад срећна не би била, / од гроба твоје мајке бих се ја / развео, јер би крио прељубницу.“ (2.4.121–124). Питање очинства изузетно је често код Шекспира, у драмама, али и у Сонетима. Потенцира се физичка сличност детета са оцем као доказ верности супруге, сумња да је туђе дете подметнуто уколико се понаша незахвално и окрутно према оцу, па и неприхватање да неко може бити Француз (читајмо: Енглец) уколико се нечасно понаша, за шта француски краљ оптужује лордове који редом одбију да узму сиромашну Хелену за жену, у комедији *Све је добро што се добро сврши*. Шекспирови биографи и тумачи ово повезују са „очинством“ његових дела, проблем ауторства који и дан-данас заокупља пажњу и рађа нове теорије.⁹

⁸ C.f. Janet Adelman, *Suffocating Mothers in King Lear; Fantasies of Maternal Origin*

⁹ Такве теорије, од тога да су прави аутори Сер Франсис Бекон или сама краљица Елизабета, до тога да Шекспир никада није ни постојао, успешно је побио Сер Стенли Велс из Повереништва Шекспировог родног места у Стратфорду, књижицом *Шекспир узвраћа ујег*, (*Shakespeare Bites Back*): <https://collections.shakespeare.org.uk/search/library/83446885>

Следи потресан приказ у коме остарели отац, краљ, клечи пред ћерком и преклиње је да му обезбеди смештај и храну. Регана није нимало ганута, већ тај очев гест назива „неприкладним ачењем“ и позива га да се врати Гонерили. То је повод за нове клетве које Лир упућује Гонерили: „Нек сва се / небеска зајажена освета / сручи на њену главу незахвалну! / Заразни даси, ви јој младе кости / осакатите!“ (2.4.153–155). На Реганину констатацију да ће отац то исто пожелети и њој, Лир каже да неће, јер је њена природа блага и њене очи теше, а Гонерилине стрелјају. Регана зна своју детињску дужност и захвалност. Убрзо ће Лир демантовати своје речи и по други пут показати да не познаје своју децу. Након Гонерилиног доласка и Реганиног топлог дочека за сестру, уз истовремено упутство оцу да сачека код Гонериле да истекне „њен“ месец дана, па са пола свите пређе код ње, Лир одлучује да се одрекне сваког крова и препусти „душманским вихорима“, јер би пре клечао и пред „оним плахим Французом“ (2.4.200–205). Лир поново помиње опасност од лудила, али је тон према Гонерили нешто помирљивији:

О, кћери, молим те, / немој ме натерати да полудим: / на терет твој ја нећу пасти, дете; / остани збогом. Нећемо се више / срести нит' једно друго видети; / ал ' ипак, ти си моја крв и месо, моја си кћи; ил ' боље рећи болест / мојега меса, коју морам својом / назвати: ти си оток, кужна гука, / чир гнојав моје крви затроване. (2.4.210–215)

На Гонерилину понуду да остане код ње ако задржи двадесет и пет витезова, дакле половину оне половине коју му је нудила Гонерила, Лир је очајно подсећа: „Ја вама дадох све“, а она цинично одговара да је то учинио у добар час (2.4.242–243). Закључивши да је Гонерилиних педесет свакако боље од Реганиних двадесет и пет, Лир саопштава да се враћа најстаријој ћерки, али њена понуда више не важи: пита га зашто му је потребно и тих двадесет и пет, или десет, или пет, кад код ње има ко да га чува и слуша. Његов одговор је сажетак сваке људске потребе, која нема нужно оправдање и која нас разликује од нагонског задовољења основних потреба, типичног за животиње: „О, не расправљајте / о том шта треба; чак и најгори / просјаци и у беди највећој / имају нешто излишно: кад ништа / не дамо више природи од оног / што треба њој, човеков живот тад / не вреди више од животињског.“ (2.4.257–260). Нешто касније, схватиће и како је чудно умеће невоље, која „може претворити гадост у лепоту.“ (3.2.68–69). А кад смо код потреба, Лиру је сада потребно стрпљење. Ову реч помињаће готово колико и лудило, свестан своје наглости, али и упоран у жељи да се промени („Не, ја бићу узоран стрпљењем / и нећу рећи ништа“, 3.2.35). Лиров живот као да тек сада почиње. Као претходно Корделија, сада је и он лишен свих додатака и заштитних слојева краљевског статуса, обична јединка и то усред пустаре у олујној ноћи, стар и растројен. Од богова тражи да га дотакну племенитим гневом и не дају му да заплаче, јер сузе су „женска течност“, као и млеко:

Не дајте да капи воде, женско оружје, умрљају ми мушке образе! Не, неприродне вештице, обема осветићу се тако да ће свет таква ћу дела све починити још не знам каква али од њих ће се ужаснути сва земља. Мислите ли да ћу ја можда плакати? О, не, плакати нећу: довољно имам разлога за плач, ал' ово срце скрхаће се пре у стотину хиљада комадића но што ће заплакати. О, будало, полудећу! (2.2.270–279).

Тако обузет бесом (енг. “in high rage”, 2.2.288), Лир са Лудом одлази у олују, од које се остали склањају у кућу. Реганиним коментаром „... за људе / својеглаве, нека сва зла која сами себи / наносе буду учитељи.“ (2.2.295–297)

Још 1547. године, Виљем Болдвин у *Трактићу о моралној филозофији* (*Treatise of Morall Philosophie*),¹⁰ наводи пословицу „гнев повлачи стид за собом“. И да се човек никада више не постиди самог себе него кад мисле да је будала. Од свих тема, каже Лили Кембл, у ренесанси се највише проучавао управо бес. Главно питање било је да ли је бес страст коју треба у потпуности презрети или оправдати, уколико је умерен и употребљен за одређене сврхе. Тако се умерени став перипатетичара, Тертулијана и Томе Аквинског супротставља Цицерону и стоицима, који су сваки бес осуђивали као лош. Став перипатетичара појачао је углед Јехове који је важио за гневног бога. А неумерени бес сматрао се у сваком случају лудошћу и лудилом, које сигурно за собом повлачи и стид. Ренесансна страст беса има корен у средњовековном смртном греху гнева. Чосеров свештеник гневу или срџби приписује понос, завист и поремећеност (*конјумелију*, нама познату од Хамлета, а „њему“ још од Боеција). Од смртоносних плодова гнева он наводи мржњу, неслагање и убиство, и духовно и телесно. Поред овог аспекта, у ренесанси се гнев разматрао и са становишта ћуди, односно телесних течности, пре свега жучи која под дејством страсти постаје сува жуч (“cholera adust”). Зато се врло често мешају ова три термина – бес, гнев и жуч, и користе као синоними.¹¹

Трећи чин је наставак олује, која ће, баш као и радња драме, у њему достићи врхунац. Прва сцена почиње Кентовим питањем који је спој првог стиха у *Хамлету* („Ко је ту?“) и „гадног времена“ (енг. “foul weather“) из *Мајбеџа*: „Ко је ту, осим гадног времена?“ (3.1.1.) Племић из Лирове пратње му одговара да се краљ „бори са гневним елементима“ (3.1.4.) и то нам у сећање призове Хамлета, чије је лудило мајка описала као борбу за надмоћ између ветра и мора. Кент племићу даје прстен који треба да покаже Корделији, коју ће несумњиво видети. Тако поново од Кента добијамо новости о Лировој прогнаној ћерки, о чијем животу у Француској, ништа не знамо.

На почетку друге сцене Лир, као у заносу каквог паганског ритуала, призива временске непогоде да сатру све на земљи и униште „инкубатор“ незахвалног људског рода:

¹⁰ Bradley, *Op.cit.*, стр. 175

¹¹ Campbell, *Op.cit.*, стр. 176

Дувајте да вам прсну образи, / ветрови! Дувајте! Разбесните се! / Сви слапови и сви оркани, бљујте / док торњеве нам све не потопите / и подавите певце лимене! / Сумпорне муње, брзе као мисли, / претече грома који цепа храшће, / спржите моју седу главу! А ти, / ти грома свепотресајући, спљошти / набреклу светску округлину! Смрви / калупе природине и наједном / уништи сваку кличицу из које / настаје човек незахвални! (3.2.1–9).

Као што је од незахвалних ћерки та особина проширена на цело човечанство – те зато и не треба да постоји, тако Лир постепено своју несрећну судбину пројцира на сваког оца. Зато ће и убогог просјака Тома, чим се појави, упитати јесу ли и њега ћерке довеле до тог жалосног стања. Не природне силе, ма како сурове биле, нису оне криве и није њима Лир дао све. Зато их он позива да га немилосрдно шибају:

Нити киша нити ветар ни гром ни ватра нису моје кћери: за свирепост вас не окривљујем, о, елементи; вама ја не давах краљевства, нити децом вас називах; послушност мени ви не дугујете: па зато грозно задовољство своје искаљујте; ту стојим пред вама, ваш роб, ко бедан, болестан и слаб презрени старац. Ипак, називам вас услужним помагачима што с двома поганим кћерима у савезу наваљујете бојним четам небеским против главе оволико старе и седе као што је моја (3.2.13–23)

Гејл Пастер из Америчког Шекспировог друштва пореди обраћање краља Лира олуји са призивањем духова Леди Магбет, јер обоје позивају на преиспитивање реципрочних интеракција тела и света, материје и духа, силе и отпора у раној модерној мисли, интеракције које се сада означавају као екологија страсти. У овим тренуцима у две трагедије, Шекспирови ликови призивају космичке силе у трансформативне сврхе, како за себе тако и за друге. Лир тражи од елемената – „кише, ветра, грмљавине, ватре“ (3.2.15) – да воде насилно уништење на земљи испод. Леди Магбет тражи од злих духова да „узму“ – тј. размене, трансформишу или прихвате – њено „млеко за жуч“ (1.5.41, 48). Његове различите реакције на олују – ослобађа се од ње, окривљује је, подстиче, па устукне пред њеним насиљем – осцилирају између људске жеље да се олуја доведе у етички компас окривљујући њену окрутност, или да је потпуно ослободи од праксе људског значења.¹² Јер, иако каже да му временске непогоде ништа не дугују и сматра их неутралним, на крају ове апострофе их оптужује да су се удружиле са његовим ћеркама.

Свестан својих грехова, Лир има онај хибрис као и остали главни јунаци трагедија. Он никада у потпуности неће признати кривицу, неће истински затражити опроштај (чак ни када клекне) нити сматрати да је кривљи од осталих. Тако и сада каже „Човек сам против кога су више грешили него што је

¹² Kern Paster, G. „Bodies without Borders in *Lear* and *Macbeth*“ у *Shakespeare in Our Time*, стр. 179–180

грешио он сам“ (3.2.58) Са овим се не слажу само они у којима Лир не побуди сажаљење, који сматрају да је такву казну заслужио и да је сам изабрао пут страдања не само за себе, него и за остале око себе. Иако пагански комад, у коме се призивају богови, *Краљ Лир* има и изразиту хришћанску димензију. Као што је античка трагедија имала пут греха (трагичне грешке), патње и катарзе, тако и Шекспирова прича садржи елементе сагрешења, страдања, искупљења и казне за зликовце, односно награде за праведнике. Тиме је њихова поука јасна, иако му се замерало да је аморалан и да није добар *magistar vitae* јер не показује јасно шта је добро, а шта зло, нити се јасно ставља на страну добра.

Овако огољен, несрећан и гневан, Лир открива у себи емпатију коју никада раније није осетио. Упознавши патње које могу снаћи „обичног“ човека, он сада по први пут размишља о другима, саосећа са страдалницима и свој бол осећа као њихов. Најпре са Лудом: „Како си ми, дечко? Је ли ти зима? Мени јесте. Где је та слама, мој пријашко? ... О, јадна моја будало, робе мој, још увек постоји кутак у мом срцу који те жали.“ (3.2.66–71); а потом и са свим својим поданицима који можда сваку ноћ проводе као он ову:

Бедници голи, ма где били, ви што / трпите ове буре ударце / немилостиве, како ће вас главе / незаштићене, трбух нехрањен / и рите продрте одбранити од непогоде као што је ова? / О, премало сам бринуо о томе! / Раскоши, узми лек; усуди се да осећаш што и сви бедници, / па да их заспеш свим сувишком својим / и покажеш праведнија небеса. (3.4.28–36)

У трећој сцени Глостер прави још једну грешку, а за нас поновно „ажурирање информација“, рекавши Едмунду за писмо које ће сакрити, а из кога сазнаје(мо) да је половина трупа већ стигла и да стиже освета за све што је краљ претрпео. Едмунд ће то искористити како за своје унапређење у очима војводе (Корнвола, главнокомандујућег), тако и за кажњавање оца и брата.

Сцена четири враћа нас Лиру, који каже да му физички бол, хладноћа и умор помажу да што мање осећа неиздржљиви душевни бол, иако има критичара који сматрају да је баш хладноћа и телесна патња била окидач за погоршање Лировог стања. На лудилу ће му, како ћемо видети пред крај Четвртог чина, завидети Глостер: „О, како је / укочен дух мој приземни, кад стојим / и када своју патњу огромну / осећам оштро! Боље да махнитам; тад би ми мисли биле одвојене / од жалости, и бол би ми због лажних / маштарија изгубио сву свест о себи“ (4.5.267–270)

Лир нас поново подсећа на главни узрок своје патње, дечију незахвалност. Јасно је да га је тај шок отерао у лудило и само га сличан „противотров“ може од лудила отргнути, као што ћемо видети у сусрету са Корделијом:

... где се уврежи бољка велика, ту малу / осећаш једва. Ти би бежао / од медведа; ал ‘ ако побегнеш / до хучног мора, ти би утрчао / у медведову чељуст. Кад је дух /

слободан, тело нежно осећа; / бура у духу мом одузима чулима мојим свако осећање / сем оног које овде бесно бубња. Дечија незахвалност! Зар то није / ко да би уста гризла ову руку / што им је храну пружила? Ал ' то ћу / казнити љуто ја. Не , нећу више / плакати. Зар да у овакву ноћ / забраве врата преда мном! О, лиј и даље; све ћу поднети. У ноћ / овакву! О , Регана, Гонерила! / Вашег старог доброг оца, чије / срце вам великодушно све даде / о, на том путу лежи лудило“(3.4.8–21)

У комбинацији са тешким ударцем који је претрпео од сопствене деце, његови ионако пренапрегнути нерви слабиће до помрачења ума. Лир то све време наслућује и зато се моли за стрпљење и разум, свестан да тај пут води у лудило. Мотив лудила, психопатологије, иначе присутан код Шекспира са много својих лица, у овој драми посебно је изражен и истражен. Професор Хуго Клајн, за разлику од већине психијатара који су Лиру поставили дијагнозу старачке излапелости (*dementia*) или сматрају да је од почетка луд, каквим га на самом почетку назива Кент („Нека Кент / неучтив буде када Лир је луд“, и „Убиј лекара свог, па кужну бољку награди“, налази аргументе¹³ у прилог Лировом постепеном помрачењу ума услед поступака његових ћерки, стида који осећа због грешке и неправде према Корделији, а касније, видећемо, и због поразног сазнања да је човек тек „двонога животиња“ (“forked animal“, 3.4.96.) оличена у лудом и убогом просјаку Тому. Слично ће закључити и Глостер, када му, већ ослепелом, кажу да се пред њим налази луди просјак: у синоћној олуји видео је таквог човека: „У бури прошле ноћи видео сам / створење такво што ме натера / да мислим да је човек пуки црв;“ (4.1.32–33) Помислио је тада, каже, на сина, јер је и његов Едгар у тој ноћи био бескућник и бегунац.

Лир јесте неразуман, краљевски бахат и искључив, али не и луд. Када им се придружи и Глостер, човек чија је судбина у великој мери слична Лировој, цео призор изазива сажаљење и тугу. Глостер каже да је и он готово луд, јер је имао сина кога се одрекао јер му је о глави радио. Глостер овде , изражавајући очинску љубав која је узвраћена издајом, подсећа на Хамлетове речи у Офелијиној раки: „волео сам га, / мој пријатељу, ко што никад отац / волео сина није“ (3.4.152–153). Делује као хибрис ова претпоставка да нико није волео сина као он Едгара. Сличну ароганцију, још непримеренију околностима, показује Хамлет, после рвања са Лаертом у Офелијином гробу: „Волео сам Офелију. / Браће четрдесет хиљада са свом множином своје љубави достигли не би моју. Шта би ти учинио за њу?“ (5.2.292–4).

У петој сцени, Едмунд исказује лојалност Корнволу тако што му показује писмо о коме му се његов отац поверио и не показује никакве знаке колебања, иако је свестан да би се они очекивали и од највећег зликовца: „Ако га затекнем да помаже краљу, то ће још појачати војводино / подозрење. (Гласно) Истрајаћу на свом путу оданости, ма колико болан био сукоб између / ње и моје крви.“ (3.5.17–19)

¹³ Клајн, *Op.cit.*, стр. 139–140

Шеста сцена: Лир је сада већ у стадијуму лудила када халуцинира и више него икада жели потврду своје краљевске моћи. Он симулира суђење Гонерили и Регани, и, будући да још увек не може да схвати да се деца могу тако неприродно понети према оцу, тако незахвално и окрутно, па нареди да рашчетворе (“anatomise“, 3.6.33) Регану, да виде шта јој то расте око срца. Да ли заиста у природи постоји нешто од чега се срца тако окамене? Све више га занима природа, човек, не само његов индивидуални случај. Чини се да га та поразна сазнања дотуку. Одбацује могућност да је крив за такво понашање својих ћерки, за ту „дечију незахвалност“ (енг. “filial ingratitude“) која га је навела да посумња у своје очинство, односно верност своје покојне жене. Индивидуални човекови поступци наилазе на ехо у макрокосмосу. Још је Макробиус у четвртном веку записао да је човек мали свет, а свет велики човек. Његова склоност ка греху, гордост, превласт страсти над разумом и одсуство мере, све то је аналогно поремећеном политичком поретку, али и труљењу у природи. Дегенерација природе видљива је свуда, као и бестијалност. Лирове дегенерисане ћерке, похота у *Хамлејџу*, *Лиру* и *Офелију* као знак бестијалности и неприродности. Ерскин Ханкинс¹⁴ сматра да је, барем посредно, Аристотелова *Никомахова етика* могућ извор оваквих мисли о човековом понашању које може да се деградира до зверског чињењем зла, а природно стање бестијалности је ретко у човечанству. Шекспир је сигурно био упознат са Монтењевим есејом „О људождерима“, где се описују дивљаци Новог света.¹⁵ Но, зло није само бестијално и дивље. Зло се скрива иза лажне спољашњости, па огољеност доноси и истину и прочишћење. Хамлетово разочарање у мајку руши његов оптимистичан поглед на свет, а зло је стварност испод илузије добра. Отуда и идеализација човека и, с друге стране, слика мрака и хаоса. Хамлет се, сматра Теодор Спенсер, према Офелији понашао баш супротно од те, за њега новооткривене, притворности: он глуми зло, а испод тога се крије добро.

Грешни су, али грешнији су други према њима, сложићемо се. Нису заслужили тако сурову казну. А има ли правде и шта је уопште правда, земаљска, небеска и поетска? Лир се поистовећује са Јовом, који је претрпео огромно страдање и губитке, а није починио никакав грех, за разлику од њега. Но, иако није безгрешан, већина читалаца слаже се да је и Лир престога кажњен. Од безусловног прихватања, покорности и неупитне вере у исправност свега што нам се догађа, јер је по Божијој вољи, као и у недокучивост Божијих планова са сваким бићем понаособ, Шекспиров иманентни скептицизам морао се отргнути и питати „Зашто?“ Код Шекспира је човек велики јер је његова патња велика. За њу нема утехе. Дауден¹⁶ каже да Шекспир намерно смешта радње својих драма у паганско доба, да би смело питао „шта су богови?“, јер ни богови нису увек

¹⁴ Hankins, John Erskine, *Backgrounds of Shakespeare's Thought*, стр. 18

¹⁵ Spencer, *Op.cit.*, стр. 66

¹⁶ Dowden, *Shakespeare, His Mind and Art*, New York, 1903, стр. 240

добри. Шекспир је разбио елизабетански и тјудоровски концепт праведности, за њега нема правде на свету. Његови јунаци у суштини су сенекански: робови своје страсти, која ће бити њихова трагична грешка.

Сачекавши да краљ утоне у окрепљујући сан, Глостер саопшти да се Лиру ради о глави и да пожуре, носећи га на носилима, ка Доверу. Тамо ће бити добродошли и заштићени. Већ у наредној сцени, последњој у Трећем чину, ова лојалност коштаће га очињег вида. Вративши се кући, затекао је својеврсну пороту, боље рећи, инквизицију. Лирове ћерке и један од мужева, уз упадљиво одсуство војводе од Олбенија, сачекали су га са питањима у вези са Лиром и писмом из Француске. Још пре његовог доласка, избор адекватне казне пао је на вађење очију, на Гонерилину идеју. Корнвол саветује Едмунда да се склони од тог призора. Када се понада да ће га Едмунд избавити, Регана му саопшти да је управо Едмунд издао. Тада наступа тренутак анагнорезе, спознаје да је све време био у заблуди. Понижавајући га, чупајући га за браду у његовој кући, они му најпре изваде једно око, па кад храбри слуга покуша да заустави Корнвола у вађењу другог ока, говорећи да је то нешто најбоље што је икада учинио за свог господара, иако га служи од детињства, Корнвол га убија. Касније ћемо сазнати да је и Корнвол преминуо од ране коју му је нанео слуга, а седма сцена и цео Трећи чин завршавају се тако што Корнвол крвари и тражи Реганину помоћ. Храбри слуга поступи слично Јаговој жени Емилији, која се супротставила свом господару Отелу да би бранила част своје господарице, али пре свега истину. Њих двоје су примери Шекспировог приказивања припадника нижих друштвених слојева као честитијих и храбријих од госпode, иако је често нападан да велича племство и исмева „плебс“.

Четврти чин приказује нам Едгара који каже да је боље бити то што је он сада, јавно презрен, него окружен ласкавцима и прикривеним презиром. Чини се да Едгар сазрева и учи животне лекције присуствујући њиховом одигравању у реалном времену. Када му ослепелог оца избаце из куће да „њуши свој пут до Довера“, он ће га срести и остати уз њега као пратилац, све време кријући свој идентитет. Непосредно пре сусрета, Глостер призива сина Едгара који је био жртва очевог гнева и каже да, ако доживи да га барем једном „види додиром“ (“see thee in my touch“, 4.1.22.), биће то као да му се вратио вид. Господину који га је пратио јер сам не види пут, Глостер одговара да се спотицао док је видео (“I stumbled when I saw“, 4.1.19), настављајући ток радње паралелан Лировом: оба оца била су слепа да виде суштину, да препознају доброту и верност; прогледали су након великог губитка, укључујући и губитак очију код Глостера. То пређашње „вољно слепило“, какво препознаје правосудна терминологија, односно пренебрегавање чињеница, трагична је грешка оба оца. И, ма колику улогу у томе имала предодређеност, судбина, карактери јунака, опет је све произашло из сплета околности, из случаја који је одредио даљи ток догађаја. А није морало тако бити. Зато, налик постмодернистичком

роману, у коме се главни ток радње рачва на више токова, односно могућих наставака. Код Шекспира те могућности увек постоје.

Разлог за Едгарово скривање идентитета има своје практично образложење, јер је Едгару била потребна тајност, али и сличности са стидом и кајањем које осећа Лир према Корделији, свом добром детету о које се огрешио: „Био сам неправедан према њој“ (1.5.23). Стенли Кавел¹⁷ сматра да је осећање стида једна од најснажније присутних емоција у *Краљу Лиру*. Ни Едгар ни Корделија не желе да очеве излажу непријатности и стиду, зато беже од тог разговора и ништа им не замерају. Најважније је да буду уз очеве у невољи, да обаве своју „детињу дужност“, па макар очеви то и не знали.

Едгар преузима оца од незнанца који га је довео и пристаје да га води до Довера. Чемерно констатује да луд води слепога и да баш такво време влада: „И јесте проклетство доба овога у том што луди воде слепе.“ (4.1.46–47)

Друга сцена на кратко враћа фокус на Лирове ћерке, где констатујемо отуђење брачног пара Олбени, слично као код Магбетових. Гонерила је у страсној вези са Едмундом, кога шаље Корнволу да би се припремили за рат, опраштајући се од њега пољупцем, а он од ње речима „Ваш бићу и у чељустима смрти!“ (4.2.26). Ове речи, у оригиналу “yours in the ranks of death”, тумаче се и као сексуална алузија, јер су „чељустии смрти“ она фатална и мрачна женска регија у којој је Глостер згрешио, а коју је Лир уједно и презирао и плашио је се. Оставши сама, Гонерила пореди два мушкарца, претходно описавши мужа пред Едмундом овако: „Он, / ко свака кукавица ужаснут, / не сме да ишта предузме; он чак / ни увреду не жели осетити / ако ли треба да се за њу свети.“ (4.2.13–15) Она затим, по Олбенијевог доласку, поново мужу пребацује „млечасто срце“ (“milk-livered man”, 4.2.35), а његов одговор доноси нам одјек Лирових речи: „Ђаволе, погледај се! Наказност не изгледа чак ни код сотоне / ужасна тол’ко ко што је код жене“ (4.2.38–39) Олбени је згранут и потресен кад чује шта су учинили Глостеру и заклиње се ће живети за то да награди Глостера за оданост краљу и да освети његове очи. Сада сазнајемо и да је Корнвол смртно страдао од мача свог слуге, што Олбени доживљава као потврду да горе има судија који брзо свете злочине земаљске (“This shows you are above, / you justicers, that these our nether crimes, / So speedily can venge”, 4.2.55–57)

У трећој сцени четвртог чина поново видимо Корделију. Дошавши из Француске, са војском коју јој је, сажаливши се на њене сузе одобрио супруг, француски краљ, она својој пратњи каже да су вести о Лиру такве да „луд к ‘о море узбуркано махнита; гласно певајући, сав окићен ижцикљалим росопасом, репушином, кукутом, пиревином, копривом, љуљем, огњицом и свим коровом оним некорисним који расте у житу што нас храни“ (4.3.2–5) Метафора узбурканог мора и олујних ветрова честа је у сликама лудила код

¹⁷ Cavell, S. *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, стр. 607

Шекспира. Оно је силовито, непредвидиво и ван контроле. Зато може да чуди што је лекар одлучио да одмах уведе Корделију под Лиров шатор, пре него што ће се пробудити. Професор Клајн потврђује исправност терапије свог „колеге из драме“, наглашавајући важност шока за излечење. У супротном, то би било залечење. Сви даљи Лирови поступци показиваће да је оздравио. За то му је био потребан велики потрес, баш као и онај који га је одвео у лудило.

У четвртој сцени Регана изражава кајање што су Глостера оставили у животу, јер његова појава свуда изазива саосећање и осуду. Гонерилин слуга Освалд жури да преда господаричино писмо Едмунду, кога сада називају Глостером, што побуђује сумњу код Регане. Учила је да њена сестра не воли свог мужа, као и то да она и Едмунд размењују љубавне погледе који пуно говоре, али она као удовица полаже право на Едмунда и слободна је да озваничи своју љубав с њим. Овде схватамо да је Едмунд формирао љубавни троугао са две сестре, са којима ће истовремено отићи и у смрт. Његова жеђ за љубављу, потреба одбаченог детета да се о њега отимају, донекле оправдава његове поступке, а за то налазимо потврду и у његовим последњим речима: „Едмунда су ипак волели“ (5.3.213) Регана двосмислено оптужује Освалда да је Гонерилин „повереник“ (енг. “of her bosom“, 4.4.28.), што имплицира више од особе од поверења, јер се овај брани и, готово, негира ту тврдњу.

Пета сцена је дирљива прича о оцу и сину, Глостеру и Едгару. О праштању, жртвовању и љубави. Нигде није толико јасна и снажна хришћанска порука целе ове драме као у овој сцени, када Глостер тражи од Едмунда да га одведе на највишу литицу како би се с ње бацио, а Едгар, користећи очево слепило, стрпљиво глуми да га води баш тамо, дочаравајући му хук таласа и стрме стене, иако Глостеру све делује равно. Глостер клекне, као да се последњи пут помоли боговима, али помиње њихову „вољу неумитну“, баш као Хамлет, када је наводи као разлог да одустане од самоубиства:

Богови силни! Ја се одричем / овога света и пред вашим оком / стрпљиво стресам велики свој јад. / Да сам га могао подносити / и дуже а да се не препирем / са великом вам вољом неумитном, / немили стењак мог живота сам би / догорео. О, ако мој је Едгар / још жив, ви њему дајте благослов!“ (4.5.34–41)

Након што падне са мале висине и остане неповређен, Едгар му одагна суицидне мисли правом проповеди о животу као чуду и Божијем дару. Јер, „да си био ишта друго / сем свила бабјег лета, перце, ваздух, / ти би се као јаје размрскао стропоштавши се тол’ко сежања; / али ти дишеш, тело ти је тешко, / не крвариш, целокупан си, збориш. Нема ни десет катарки висину / са које ти си окомито пао. Чудо је / што си жив још“ (4.5.49–55).

Након што су устврдили да га је сам ђаво довео до руба смрти, Глостер обећава да се више неће предавати таквим мислима и да ће стамено подносити

патњу док не дође тренутак који не одређује он. Међутим, касније ће још два пута поклекнути пред малодушношћу: у петој сцени, након жалосног призора полуделог Лира:

ГЛОСТЕР: О, вечно милостиви богови, / дах животни одузмите ми, да ме / мој зао дух не натера још једном / да умрем пре но ваша воља буде!

ЕДГАР : Одлично, оче, молитe се.

ГЛОСТЕР : А ко сте ви, господине мој добри?

ЕДГАР : Пуки сам сиромашак, кога су / припитомили ударци судбине; / упознавши и осетивши жалост, / пријемчив постадох за сажалење. (4.5.207–214);

и у другој сцени Петог чина, пред сам крај драме, када каже да му је свеједно где ће да почива, односно труне, а Едгар га опомиње: „шта, опет мрачне мисли?“ (5.2.9)

Отац и син наилазе на полуделог Лира, који опет „одржава“ суђење. Великодушан је и толерантан, помиловао је многе грешнике, јер је и сам грешан: „Баш нико не греши, / нико, велим ти, нико, јемчим за то / веруј ми, пријатељу ако има / имало моћи да запечати / свом тужиоцу уста“ (4.5.160–162.) Прељубу опрашта, јер је природна, као и парење. Да није тога, каже, Глостер не би имао доброг и оданог сина, „копилана“, бољег од Лирових ћерки зачетих у брачној постељи. Када их угледа, Лир Глостера назива „Гонерилом са брадом“ (4.5.94.), што нам указује на њену андрогину природу, као код вештица у *Мајбеиу*. Када Глостер објасни да нема очи, те да не може прочитати „изазов“ који му Лир показује, он каже „видим осећајући“ (енг. “I see it feelingly“, 4.5.143). Глостеров у Лировом понашању види разум упркос лудилу, баш као што је Полоније код Хамлета констатовао да његово лудило „има метод“: „О, каква смеша безумља и смисла; / умности усред лудила!“ (4.5.166–167). Лир потврди да препознаје Глостера и понуди му своје очи, ако ће плакати за њим. Следи Лиров монолог о човековом бивствовању на овом свету, од дана рођења: „Ми плачемо к’о новорођенчад / што дођосмо на ову велику / лудачку позорницу“ (4.5.174–175). Метафора је опет позоришна, као у Жаковом монологу „Цео свет је позорница“ у драми *Како вам грајо*, као Магбетов глумац који се тресе то кратко време које проведе на сцени, како, усталом, поручује Шекспирово позориште „Глоб“ натписом на улазу: *Totus mundus agit histrionem*. Глума је важна не само као умеће и не само као „држање огледала пред човечијом природом“, како је Хамлет саветовао путујуће глумце. Она не значи ни само притворност, лажна пријатељства и превртљивост; глума је улога која нам је дата, коју нисмо бирали, а морамо да останемо у тој кожи. Као што рече млетачки трговац Антонио, „Свет ја, Грацијано, / За друго што не држим, до за свет. / За позорницу где сваки тумачи/ Улогу своју: суморна је моја...“¹⁸ И сам облик позоришта, „то дрвено

¹⁸ *Млетачки трговац*, 1.1.77–79

О“, како га назива хор из *Хенрија Петој*, мапира положај света у односу на небеса (изнад сцене) и пакао (испод дасака сцене), док је сама сцена – свет. То је део традиције из времена мистерија и моралитета.

„Умрећу храбро“, каже Лир. „Ја сам краљ“ (4.5.190) Један племић га храбри тиме што има ћерку која „ослобађа / природу оне клетве стравичне / коју на њу две друге навукосе“ (4.5.196–198).

Едгар спасава оцу живот од слуге Освалда, који у њему види обећану награду. Умирући, Освалд Едгару даје Гонерилино писмо за Едмунда. У њему она позива свог љубавника да смакне њеног мужа Олбенија како би заузео његово место и потписује се са „твоја жена“.

Последња, шеста сцена Четвртог чина, можда је најдирљивији моменат у овој драми препуној наглашених емоција. Лекар је применио музикотерапију, лековито биље и сан као лек. Но, он подстиче Корделију да наступи прва, очекујући дејство њене појаве на Лира. Угледавши Корделију, Лир мисли да сања, или да је већ умро и да је она „блажена душа; али ја сам / за ватрен точак везан, те ме сузе / прже к’о растопљено олово.“ (4.6.43–45) На једној древной грчкој вази, слика Иксиона приказује га везаног за ватрени точак. Корделија оцу не дозвољава да клечи, а када јој каже да она има разлог да га не воли, јер јој је нанео зло, за разлику од њених сестара, које тај разлог немају, али су га повредиле. Корделијин кратак, али потресан одговор је: „Не, немам, немам разлога!“ (4.6.74) И то је крај, неће се враћати на тему Лирове грешке и Корделијине незаслужене патње. Разумели су се. Лир, додуше, опет налази извесно оправдање за себе, односно изговор у околностима: „Стрпљења мораш са мном имати. / Молим те сад: заборави, опрости, / јер сам стар и будаласт.“ (4.6.81–82)

Хуго Клајн закључује да су три чиниоца довела до Лировог лудила:¹⁹ дечија незахвалност, сопствена немилосрдност и сазнање о ништавности својој и човека уопште. Лирово лечење сном и музиком почиње након што је доведен Корделији. То је сада потиштени покајник који осећа да је ништаван и признаје да је немоћан. Мегаломанију величанственог змаја заменила је микроманија депримираног немоћника. Клајн се пита како је Шекспир дозволио омашку у терапеутичком смислу, ако је омашка то што је лекар пустио Корделију код Лира чим се пробудио, иако га је њено присуство могло веома узнемирити. Да су га тога поштедели, сматра Клајн, он би наставио да тупо животари. Али, Шекспирова психијатрија се не задовољава таквим резултатима. Иако избегава непотребна узбуђења, те га нико не подсећа на оно што је говорио и чинио током свог махнитања, ипак та психијатрија седативним мерама додаје и једну ексцитативну. Лекар намерно изазива тај потрес, баш зато што се распитао о

¹⁹ Клајн, *Op.cit.*, стр. 126–129

узроцима Лировог лудила. Лекару је, односно Шекспиру, стало да то лудило излече, а не залече, те му не треба „штедети нерве“, како би то чинили психијатри деветнаестог века.²⁰

Пети чин доноси расплет, још невиних жртава, али и поновно успостављање поретка који је неприродно поремећен, као и у *Мајбеиу*. Две сестре и Корнвол праве договоре са Едмундом, иако он није члан породице, нити владајућег естаблишмента. Но, он зна за Олбенијеве часне намере да ослободи Лира и Корделију уколико падну у заробљеништво, као и за његову лојалност краљу уопште. Зато препушта сестрама да уклоне Олбенија, за шта Гонерила има мотив да би била слободна за везу са њим (Едмундом), а Регана из горе наведених разлога. Он, на Реганино испитивање, демантује да су односи са Гонерилом ишта више од часне љубави. Едгар им доноси писмо и захтева да га звуцима трубе позову уколико буду победничка страна.

Друга сцена показује још једну епизоду између Едгара и Глостера, када син оставља оца у сенци једног дрвета и нади да ће се поново видети. На Глостерову малодушну мисао „и овде могу трунути“, Едгар га поново снажи речима да људи морају све да издрже, од доласка на свет до његовог напуштања, јер „све је у томе: бити зрео“ (5.3.11). Концепт зрелости, како га објашњава приређивач новокембричког издања, професор Џеј Халио, у ренесанси је био комбинација паганског и хришћанског чекања на прави тренутак, када ствари треба да се догоде по Провиђењу. „Бити спреман, то је све“, рећи ће Хамлет пред одсудни дуел са Лаертом.

У петом, последњем чину, заробљене Лира и Корделију одводе у затвор. Лир резигнирано каже да ће њих двоје тамо бити као птице у кавезу, да ће он клекнути пред њу и тражити опроштај, да ће певати и молити се и, попут Божијих шпијуна, слушати гласине са двора и смејати им се. Лир, очигледно, заборавља да Корделија има мужа, краљевство, живот одрасле жене. „Да ли те чврсто држим? Ко би хтео / да растави нас, мора пожар с неба да скине и да растера нас њим / к’о лисице. Осуши сузе; губа / и месо ће им прождрати и кости / пре него што нас на плач натерају: / најпре ће они скапати од глади“ (5.3.21–25). Поново је посесивни родитељ који је жели само за себе, што му затворска изолација управо и омогућава. Но, Едмунд им је наменио смрт, за коју задужује Капетана, и биће прекасно када то покуша да промени.

На Олбенијев захтев да му преда заробљенике, јер га у овом рату сматра „само подаником, не и братом“ (5.3.53–54), Регана истиче Едмундову равноправност са Олбенијем, коју му је она омогућила. Олбени га проглашава ухапшеним због велеиздаје, а свастике се иронично обраћа забраном да се уда за Едмунда јер јој то брани у интересу своје жене, која се обећала истом човеку. Едмунд баца рукавицу као изазов Олбенију, за случај да се не појави онај који га је назвао издајником. Регана понавља да јој није добро, на шта

²⁰ *Ibid*, стр. 147

Гонерила за себе казује да је то и очекивала, „иначе се у лек никад више не би поуздала“ (5.3.90.) Односе је у шатор. Време је да се огласе трубе и да чују све од онога који им је најавио раскринкавање Едмунда. Појављује се Едгар и изазива полубрата на двобој. Едмунд пада у борби, а Гонерила тврди да по ратничком праву није ни морао да прихвати двобој са незнанцем, нити призна његов исход, на шта јој муж показује њено писмо за Едмунда, које она покуша да поцепа. „Па шта“, каже Гонерила, „сви закони су моји, а не твоји. Ко ми може судити?“ (5.3.146–147). У очају, она одлази и муж шаље људе за њом, предосећајући да ће наудити себи. Тако су обе сестре преминуле, Гонерила је убила Регану отровом, а потом и саму себе. Као ни Леди Магбет, њихова смрт не изазива жаљење и само је констатују. Едмунд каже „заручен бејаш са обема: сад се / у исти час све троје венчавамо“ (5.3.202–203)

Едгар напоскон обелодани свој идентитет и добијамо метатеатарски монолог у коме исприча цео ток свог живота као Тома из Бедлама и заврши причом о разјављивању са оцем коме је тек пред полазак у битку, не знајући да ли ће га поново видети, открио ко је. Глостерово срце је тада препукло од силине помешаних осећања, радости и жалости, али старац је ипак отишао с осмехом. Едгар им исприча да је, тек након што му је отац издахнуо, срео Кента и упозна своје слушаоце са тим дирљивим сусретом, као и са Кентовим заслугама под маском Лировог слуге. Овај говор навео је и умирућег Едмунда да учини нешто добро, како каже, „упркос својој природи“, те их пожурује у затвор, како би избавили Лира и Корделију. Но, убица је био бржи и трка с временом је пресудила, како Шекспирова драматургија увек и уреди. Затичу Лира са мртвом Корделијом у наручју и, од мноштва потресних призора у драми, овај је најболнији. Он приноси Корделијиним уснама огледалце, не би ли се стакло замагљило, као доказ да још дише. Узвикнуће „Моја јадна Луда је обешена“, што нас подсети да дуго нисмо видели његовог верног сапутника и да не знамо шта је с њим. Да ли је Лир мислио на њега или на Корделију овде? Да ли су Луда и Корделија једно, па је он остао као глас савести и добри дух уз краља, по одласку принцезе? Сетимо се како је један Лиров витез констатовао да се Луда „просто преполовила од жалости“ од како је кнегиња отишла у Француску (1.4.62–63)

Лир је голим рукама задавио њеног убицу, што нам казује колико је јој снаге остало у том напаћеном старцу. Али, после тога, његов ум се гаси заједно с телом, како каже Хуго Клајн. Овај ударац је снажнији од свих претходних које је издржао, а сад ни воље за животом више нема и, како каже Кент, „Не мучите му дух. О, пустите га / нека одлети! Мрзи га ко хоће / да га на мучилишту окрутног / овога света распиње и даље“ (5.3.288–290). Олбени проглашава Едгара и Кента заједничким владарима њихове израђаване земље, но Кент мора да жури за својим господарем. Најстарији међу нама највише је и претрпео, констатује Едгар и то библијско страдање као да се више неће поновити.

Многи читаоци нису опростили Шекспиру Корделијину смрт, многи критичари је сматрају непотребном. Од рестаурације, па готово сто педесет година, до романтизма, на сценама се играо другачији крај: Корделија се, жива и здрава, удала за Едгара и крај је био срећан, а правда задовољена. Но, није тек тако Шекспир одлучио да и Корделија мора да умре. Како је објаснио професор Клајн, за њу нема места у свету Едмунда, Гонериле и Регане, она мора умрети да би искупила грехе тог света. Корделију често називају христоликом фигуром која се свесно жртвовала да би њена земља, њен свет, постали боље место.

Едмунд, Лир и Корделија представљају три фазе људске еволуције, сматра Џорџ Вилсон Најт: примитивну, цивилизовану и идеалну.²¹ Едмунд је назадовање у тој еволуцији, Лир је комбинација примитивног и цивилизованог, а љубав и анђeosки мир који доноси Корделија искупљују све њихове грехе. Корделија би, сигурни смо, опростила и Едмунду и он је, као да је то знао, у последњим тренуцима живота покушао да је спаси од смрти. Њено име садржи реч „срце“ (“corde”), а улога јој је христолика. Зато је, чини се, у смрт отишла тако мирно, прихватила распеће и вратила се да избави своје прогонитеље.

Лир бесни, куне, клечи, моли, очајава... али, тек у тренутку сусрета са лудим просјаком „Томом“ помери памећу. Клајн истражује шта је толико потресло Лира у судбини овог убогог бегунца из Бедлама, кога назива филозофом и ученим Тебанцем који зна одговоре на многа питања – јер, ништа нема смисла и цела филозофија и наука нам ништа нису донеле, сва мудрост је у том огољеном човеку са кога је скинут сваки додаток који му није од природе дат. Лудило производи лудило; мање луди подражава луђему“, сматра Верити.²² Сличан утицај познат је као „лудило у двоје“ (*folie a deux*), за које су пример Магбетови. Њихово заразно лудило мења се по принципу спојених судова, при чему доминантна луда особа уводи субмисивну нормалну особу у свој поремећени свет. То су још 1877. године објаснили француски психијатри Ласерж и Фалре, у *Аналима психолошке медицине*.²³ Идеје које овај други у потпуности прихвата односе се на гоњење, заблуду о сопственој величини или хипохондрију. У бризи за Магбета,²⁴ сматра Клајн, Леди Магбет хоће да на њега утиче примером своје безобзирности и неустрашиве мушкости: зато она себе слика као ђавола много црњег него што је у ствари. Што се више он приближава њеном идеалу великог човека способног за све, тим више она развија скрупуле које је у почетку имао он, а она му их сузбијала. Што је Магбет самосталнији, она је више у његовој сенци. Клајн се не слаже са овом теоријом о „индукцији“ лудила и толикој душевној неотпорности. На Лира не оставља толики утисак Томово лудило, колико беда и голотиња. Он се пита „Зар човек није више него

²¹ Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire*, стр. 223

²² Клајн, *Op.cit.*, стр. 120

²³ Youngson, R. *The Madness of Prince Hamlet and Other Extraordinary States of Mind*, стр. 47

²⁴ Клајн, *Op.cit.*, стр. 151–2

то?“ Права слика човека, без украса и додатака, није слика краља него просјака. Лир је пошао од размишљања „ко сам ја, Лир?“, а дошао до питања шта је човек, схвативши да је и краљ само човек и да је човек само немоћни бедник.

Поменимо сјајног *Краља Лира* у интерпретацији Радета Шербедије и његовог позоришта *Ulysses* на Брионима. Комад који, по речима Јана Кота, можда више него сви остали тражи да се зађе у пејзаж, нашла је свој дом на острву, стенама и мору Медитерана. Наш глумац и редитељ о том искуству, дугом већ четврт века, каже: „Мој професор, велики казалишни редатељ Коста Спаић, понудио ми је да играм краља Лира када сам имао непуних 40 година. Захвалио сам му се и рекао да немам довољно година за ту улогу. Он ми је рекао да глумац који игра краља Лира мора бити снажан и бескрајно осјећајан. Ја сам му рекао да сам и снажан и осјећајан, али да немам још глас за краља Лира. И да сам премлад. А он ми је рекао: „... све се то може у театру направити. А већину представе краљ Лир је луд. А лудило је младо...“ Зато што је то драма која испитује свијест и савјест човјечанства. Зато што је она у томе часу најбољи одговор времену које смо тада живјели и зато што сам ја био сазрео за свога краља Лира, јер вријеме које сам живио од почетка 90-их па до те 2001. трипут ме је остарјело и моја судбина се толико поклапала с лировском, па иако ја нисам имао то лировско искуство с разочарењима у властитој обители, ипак је та велика лировска патња и сва разочарања у човјека и човјечност, па и у природу и њезина ствараоца, нашла праве тонове у мојим напаћеним грудима...“²⁵ А, можда најпотреснија и најупечатљивија новија адаптација ове драме долази из Чешке, са некадашњим председником Републике у насловној улози. Вацлав Хавел, херој „плишане“ револуције и мирног разлаза са Словачком, радо виђен гост београдске сцене у време гвоздене завесе, када је у домовини био забрањени дисидент, преживљавао је изузетно тешке тренутке у личном и јавном животу у време кад је играо ову улогу, па је сву своју кататоничну патњу убризгао у свој лик. Радњи *Краља Лира* Хавел је додао и Чеховљев *Трешњик*, а комад из 2007. године, под насловом *Оглазак*, преточио је у филмску верзију 2011. О томе нам је говорила Јитка Штолова, млада истраживачица са Универзитета у Кембриџу, на међународној конференцији Катедре за англистику 2022. године.

Лир је, каже Џорџ Вилсон Најт,²⁶ навикао да је увек у праву: поткрај живота, увиђа да је грешио. Хранио се сазнањем да га деца воле; сада увиђа да га не воле. Он је ментално дете, а по патњи Титан. У његовом уму ствара се дуализам. Он испашта због душевних грехова, а Глостер због телесних. У целој драми човечанство поступа на најразличитије начине: суди, презире, сажалева, помаже. Краљ Лир је чинио све то, као што је прошао кроз свих седам доба човека, како их је описао Жак у комедији *Како вам грађо*. Пун круг

²⁵ <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/rade-serbedzija-partija-nije-htjela-da-igram-tita-jer-sam-71-stao-uz-hrvatsko-proljece-15093428> приступљено 1.9.2022.

²⁶ Knight, *Op.cit.*, стр. 180-2

је описан, наступио је мир после стравичног насиља, окрутности и патње. На рушевинама једног краљевства и целе једне породице, ипак остају здрави темељи.

Професор Кољевић у есеју „*Хамлеј* у Шекспировом драмском развоју“²⁷ пореди Краља Лира и Хамлета као ликове који својим проблемима уобличавају један духовни простор који је са тачке гледишта ефикасности људске акције изгубљен, па чак, попут Отела и Магбета, не може да буде ни уметнички потпуно садржан у њој. И као што се Хамлет на крају враћа из своје најдубље унутарности у свет акције, Лир се, у другом правцу, из неефикасне акције враћа самом себи, то јест Корделији, своме духу који се рађа на сопственим рушевинама. На тај начин Лир представља врхунску тачку Шекспировог проблематизирања људске акције у трагедији, ону тачку на којој се Хамлетовом проблему после пуног круга прилази с друге стране, тачку на којој Лирово „Бити зрео то је све“ представља крајњи ехо Хамлетовог „Бити спреман то је све“.

²⁷ Кољевић, Н. „*Хамлеј* у Шекспировом драмском развоју“, *Сцена*, стр. 360

Магбет

Најкраћа Шекспирова драма, *Мајбети* је називан студијом о страху, трагедијом амбиције, причом о злочину и казни, хармонији сфера поремећеној услед неприродног чина, као и у *Хамлејту* и *Краљу Лиру*... Али, то је и веома интимна, породична прича, као и све Шекспирове драме. Прича о брачном пару и њиховом лудилу удвоје, о блискости и отуђењу, о непознавању и неразумевању партнера, али и сопствене душе.

Сузан Снајдер, у огледу под насловом „Теологија као трагедија“,¹ наводи да модерне хронологије Шекспирових дела углавном постављају *Мајбету* непосредно после *Краља Лири*. Оне су ипак веома различите. Морална јасноћа *Мајбету* се издваја наспрам нихилизма *Краља Лири*. И у *Лиру* и у *Мајбету* испреплетени су нивои појединца, државе и природе. Али, док је *Краљ Лир* драма која се отвара и налази светло на крају, *Мајбет* се затвара и тоне у мрак, каже Теодор Спенсер.² *Мајбет* је, са ове тачке гледишта, још увек у трагичном режиму, али се креће у сасвим супротном смеру од раније трагедије. Такав приступ је, каже Снајдер, сличан оном који је Александар Легат заузео код романтичних комедија. Легат сматра да сваки наредни комад у овој серији оштро одступа од оног претходног, „као да је каснији комад настао узимањем главних импулса из претходника и враћањем њих уназад“.

Ако знамо да је година у којој су обе ове трагедије завршене, уз *Антионија и Клеопатру* као трећу – 1606. година, била страшна година куге, разумећемо тескобу, неизвесност и фрустрацију којима оне одишу. Куга је била смртна опасност, али и економска катастрофа. Позоришта би месецима била затворена, што је угрожавало егзистенцију свих који су од њих живели. Како бележи професор Гринблат, у периоду 1606–10. године, позоришта су радила укупно девет месеци.³ Можда је још теже од тога Шекспиру падала изолација. Карантин, та реч италијанског порекла (*quaranta*) која означава изолацију након што број жртава достигне 40, нама је познат и као *lockdown* („закључавање“) из времена пандемије вируса Ковид-19. Савремена лондонска позоришна

¹ “Theology as Tragedy“ in *Bloom’s Modern Critical Interpretations – Macbeth*, str. 73

² Spencer, T. *Op.cit.*, стр. 153

³ Greenblatt, S. “What Shakespeare Actually Wrote About the Plague“, *The New Yorker*, 7. мај 2020.

уметница Викторија Баумгартнер написала је током пандемије монодраму *Bard in the Yard* (*Барг у вашем дворишту*), преневши Шекспира из кухње, 1606, право у 2020. годину, у приватно двориште где се окупљају модерни заточеници карантина. Дело је написано као рад за конференцију Британског Шекспировог удружења чији је домаћин био Универзитет у Сарију, у складу са околностима – онлајн. Тако се, по ко зна који пут, Шекспир телепортовао у нашу садашњицу, без икакве адаптације или креативног читања. У овој монодрами, Шекспир се обраћа својој случајној публици и жали се на недостатак инспирације, али пре свега слободе кретања и друштвене интеракције: „Кажем вам, противно општем веровању, карантин у време куге није баш најповољнији за креативност! Слушао сам како кажу, Микеланђело је током карантина осликао Сикстинску капелу, Цезар испланирао освајање Галије, а Бен Џонсон научио старогрчки.“ И, заиста, како је било писати ако сте притиснути поруџбинама, рачунима које треба платити, страхом за сопствени живот и мноштвом тема које паралелно обрађујете?

Шекспир је ликове и заплет пронашао у *Лейџисима Енглеске, Шкотске и Ирске* Рафаела Холиншеда из 1577. године. Холиншед описује како су племићи који су се удружили са вештицама против краља Дафа осуђени на смрт. Међу њима и рођаци заповедника замка Форес, Дафа, који су против своје воље били увучени у ту заверу. Краљ се није сажалио на Донвалдове молбе за опрост, због чега је Донвалд, на наговор своје жене, извршио освету приликом краљевог боравка у том замку.⁴ Но, Шекспир отклања епизоду државног удара и спор са краљем као мотиве за убиство. Оставља нас на ветрометини Магбетовог ума, његовог рађања као злочинца.

Поред историјског тренутка у коме је писана (уједињење Енглеске и Шкотске под круном шкотског краља Џејмса Шестог, који ће постати Џејмс Први од Енглеске и Шкотске, сестрић и први наследник краљице Елизабете) и због кога се Шекспир одлучио на тај „шкотски комад“, како га дан-данас сујеверно називају глумци, ова драма доноси нам, опет због историјског тренутка и опседнутости новог краља, увид у онострано, у натприродни свет вештица и духова. Краљ Џејмс је своју *Демонологију* написао на шкотском дијалекту и објавио у Единбургу. Др Џонсон подсећа на суђење и погубљење наводних вештица из места Ворбојс, између 1589. и 1593. године, које се и данас помиње у проповедима у Хантингтону.⁵ Памфлет из 1591. године, *Вести из Шкотске*,⁶ бележи да је извесна Агнес Сампсон на суђењу признала да је покушала да отрује краља, као и да „ослушкује његове унутрашње мисли“. Краљ је присуствовао том суђењу у Бервику, а касније наставио да инкогнито присуствује суђењима за вештичарење у Енглеској. По доласку у Енглеску

⁴ *Сабрана гела, Op.cit.*, Додатак II – Извори, (прев. Марија Димитријевић), стр. 1901

⁵ *Johnson on Shakespeare, Op.cit.*, стр. 162

⁶ Brooke, N. (ed.) *Shakespeare Macbeth*, стр. 78

наредио је да се поново штампа његова *Демонологија*. Таква друштвена клима, али пре свега лично сујеверје краља Џејмса, дали су главни тон овој драми. Краљ Џејмс је оптужио групу младих племкиња за вештичарење, због турбулентног повратка кући из Данске, одакле је допловио са невестом, принцезом Аном. Атмосфера у Енглеској након његовог устоличења била је пуна напетости и неповерења, као и у Магбетовој Шкотској. Након завере које су за епизоду имале погубљење Џејмсове мајке, такве активности су се наставиле и против њега. Кулминација је требало да буде његова смрт у експлозији у Парламенту, 5. новембра 1605. године, али је та „Барутна завера“ Гаја Фокса и католичких завереника, срећом, осујећена. Лик Гаја Фокса данас ћемо сви лако препознати као маску коју често виђамо на уличним протестима широм света, па и код нас, а лансирао ју је хактивистички покрет „Анонимус“, настао из иницијативе за укидање цензуре и корпоративне неправде. Уједињење Енглеске и Шкотске подсетило је неке хроничаре на „Брегзит“ (енг. “Brexit“), излазак Уједињеног Краљевства из Европске уније. Тесан резултат на референдуму показао је да је велики број Британаца био за останак у Унији, посебно Шкоти и Ирци, због својих веза са Северном Ирском, али и континентом. Енглези су, по доласку шкотског краља, осећали нелагоду и непријатељство према бројним Шкотима које је са собом довео у Владин кабинет (“Privy Council”), како њихови потомци четири стотине година касније, када су негодовали због имиграната и одлучивања о Енглеској негде друго, у туђим рукама. Колико је опасно тада било писати драме о узурпацији, краљеубиству, абдикацији, завери... јасно нам је и по томе што је у време кризе која је окончана погубљењем побуњеног ерла од Есекса, краљичиног младог пријатеља, краљица забранила наручено извођење Шекспировог *Ричарда Дриво* препознавши се у насловном јунаку, краљу – мети завере: „Ја сам тај Ричард!“. Елизабетин отац, Хенри Осми, законом је забранио називање владара тиранином 1534. године. У тјудоровској Енглеској није било слободе говора. Професор Гринблат у књизи *Тиранин*⁷ подсећа на то да је Бен Џонсон био ухапшен због подстрекивачког комада *Осврво њаса* и да је тада издата наредба – од које се, срећом, одустало – да се униште сва позоришта. Зато је Шекспир радије обрађивао теме из претхришћанског периода британске историје или из старог Рима, а домаће теме биле су старе најмање стотину година. Али, не само из предострожности, каже Гринблат. Ослобођени клишеа патриотизма и послушности, Шекспир и његови савременици су до истине долазили управо „под косином“ (енг. “oblique angle“) фикције.

Елизабетин апарат је владао уз помоћ доушника који су одлазили у позоришта, отварали личну пошту, уходили људе. Сам Магбет каже, након што се Магдаф није одазвао његовом позиву на банкет поводом крунисања, да у свакој кући плаћа по шпијуна. И *Хамлет* је драма о шпијунажи, државној

⁷ Greenblatt, S. *Tyrant*, стр. 4–5

и парадржавној, како би се то данас рекло. Прислушкивање које је Полоније коштало живота у сцени у краљичиној одаји, претходно и у „манастирској“ сцени, Розенкранц и Гилденстерн као емисари краљевског пара, на какве се жалио и Малколм, избегао у Енглеску, правдајући своје подозрење према Магдафу који је дошао да га покрене на устанак против тиранина. Енглеска је, наравно, пријатељска земља: пружила је уточиште шкотском престолонаследнику, а домаћин му је нико други до Едвард Исповедник, чудотворни христолики краљ који је носио ореол свеца и имао исцељујуће моћи које је неуморно користио да би помагао народу. Он није лечио само од болести, већ и од зла и та његова моћ коју му даје вера као да је супротстављена моћи званичне медицине, отеловљене у лекару Леди Магбет, коме нестрпљиви Магбет у петом чину каже да баци своју медицину псима.

Џејмс Калдервуд верује да је Шекспир, када је почео да пише *Мајбеџа*, био вођен свешћу о томе шта је, а шта није урадио у *Хамлеџу*.⁸ У обе драме, реч је пре свега о делању – у Хамлетовом случају, о чину освете који толико дуго чека на извршење, односно о чину краљеубиства, које Магбет почини тако брзо. За обе драме значајно је место у радњи на коме се убиство дешава. Хамлетова освета одигра се на крају драме, тако да у четири чина фокус није на акцији него на ономе што јој претходи, свему што је спутава, преиспитује и, на крају, припрема. Обратно, у *Мајбеџу* је све што се касније дешава последица чина краљеубиства са почетка. У обе драме, јунака на тај чин наводе натприродни извори. Но, док је глас Духа у активном стању, предсказања вештица у Магбету је пасивно. Хамлету се каже шта да ради – освети се, убије краља – а Магбету само шта ће бити – он ће бити краљ.⁹ Вештице прво делују као Суђаје, или Парке, предсказујући Магбетову будућност, да би на крају поступале као Ериније, осветнице и симболи измућене душе. Но, оне су независни субјекти у Магбетовом свемиру, што доказује објективност зла, како каже Теодор Спенсер.¹⁰

Први чин почиње злослутном игром вештица по грмљавини, током које се договоре да се састану пре заласка сунца у пустари, где ће поздравити Магбета. Растају се заједничком песмом „Лепо је ружно, ружно је лепо“, која ће обележити целу ову драму двосмислености и неприродности. Одјек ових речи наћи ћемо већ у првим речима које чујемо од Магбета, када каже Банку да такав леп и ружан дан још није доживео. Двосмисленост је била и изговор фратра Хенрија Гарнета на суђењу за учешће у „Барутној завери“: на иста питања одговарао је и са „да“ и са „не“. Природа је двосмислена, такође (енг. “equivocal”). Она ствара, али и уништава; ту њену деструктивну снагу осетићемо баш у *Мајбеџу*. Вештице су стално присутне, у сценским извођењима и

⁸ Calderwood, J. *Macbeth: “Counter-Hamlet”, Bloom – Macbeth, Op.cit*, стр. 7

⁹ *Ibid*, стр. 8

¹⁰ Spencer, *Op.cit*, стр. 166–8

филмским остварењима више него у Шекспировом тексту, али он је овом првом сценом ставио њихов печат на сва збивања до краја драме. Рецимо, представа Краљевског Шекспировог позоришта у Стратфорду, коју сам гледала 2016. године, приказује вештице на бојном пољу, међу лешевима погинулих у бици између Шкота и Норвежана, у бици која је Магбету донела славу и углед. Пјотр Садовски¹¹ у Блумовој збирци о *Мајбеџу* каже да се женственост стереотипно повезује са егзодинамичним видовима понашања, као што демонстрирају Шекспирове хероине романтичних комедија, али егзодинамично понашање у *Мајбеџу* избрисаће мрачне силе маскулине, ендодинамичке магије насиља, моралне амбивалентности, конфузије и хаоса где је „лепо ружно, а ружно лепо“. Чак и физичка појава вештица је дивља и онострана, на жене само личе. Шекспир их назива „чудним сестрама“. Позориште из Јорка, које је са три представе наступило на фестивалу у Будви 2024. године, на сцени између цркава у Старом граду, добило је сценографију какву затворено позориште не може да пружи: цитаделу, море, месечину и помрчину, чак и градске мачке које су се слободно шетале по позорници, између вештица, осетивши да савршено допуњују слику са лонцем у коме замишљамо пацове, жабе и змије.

Друга сцена нам приказује краља Данкана коме крвави часник доноси вести о бици против Норвежана, у којој су славили упркос издајству некада цењеног тана од Кодора. Краљеве речи „Ко је тај човек искрвављени“ (1.2.1.)¹² најаву су крвавог следа догађаја, „као црвена нит која ту почиње и протеже се током целе драме“. Он краљу, синовима и пратњи прича о јунаштву Магбета који је, „главе на срећу и не осврћући“ (1.2.17) располутио „бездушног Макдоналда“, на одушевљење присутних. Краљ одлучује да титулу тана од Кодора додели Магбету, а издајника казни погубљењем.

У трећој сцени, опет праћене грмљавином, вештице очекују Магбета. Роситер подсећа на три пророчице (“*Tres Sibyllae*“) које су дочекале краља Џејмса у Оксфорду, августа 1605. године.¹³ Прва пева о томе како ће га (Магбета?) исушити као сено и да му сан више неће долазити на очи. Сетићемо се ових речи кад умируће слуге прокуну Магбета који је убио сан, као и код сомнамбулизма Леди Магбет. Угледавши их први, Магбетов верни саборац Банко се пита шта су та увела и дивља створења која не личе на становнике Земље и упита их да ли су живе или су нешто у шта човек треба да посумња. Уједно нам даје опис тих жена које би „требало да су то“, али имају браде. Тај андрогини аспект, жене са особинама мушкараца и моћи које су на тај начин, субверзивно, преузеле, тема је која ће нас окупирати у овом и многим другим Шекспировим делима. Магбета и Банка вештице дочекају поздравима и предсказањима упућеним само Магбету, због чега ће Банко тражити да и њему

¹¹ Bloom – *Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 151–152

¹² Сви цитати из драме *Мајбеџ* на српском језику преузети су из превода Велимира Живојиновића, Виљем Шекспир, *op.cit.*, стр. 1218–1254.

¹³ Rossiter, *Op.cit.*, стр. 209

прорекну судбину: поздрављају Магбета као тана од Гламиса, што тренутно јесте, као тана од Кодора (што је, ми знамо, али не и он, већ постао) и, на крају, као будућег краља. Банку кажу да ће бити мањи од Магбета, али ипак већи, да неће бити толико срећан, али ипак ће бити срећнији и да ће зачети краљеве, иако сам то неће бити. Магбет жели да зна више, па позива „недоречене говорнице“ („imperfect speakers“, 1.3.70) да му објасне своје речи. Но, оне нестану. Од тада се Магбет мења, што примећује и Банко, који се пита да ли су јели буњике које су им заробиле мозак. Али, речи вештица одзвањаће у празном срцу, сматра Престон Џонсон. Ту ће сањарење прерасти у злу намеру и сазрети у злочин. Вештице су као скандинавске Валкирије, подстичу на грех и служе злу. Оне могу изазвати људску патњу, али не и присилити вољу.¹⁴

Утолико стиже гласник Рос који Магбету потврђује речи вештица – постао је тан од Кодора. Он се окреће Банку и пита га за се не нада да ће његова деца постати краљеви, кад се већ прво пророчанство вештица остварило. Банко га опомиње да, након што су се те речи показале тачним, то може подстаћи Магбета да стреми круни. Упозорава га као што је Хорацио Хамлета на појаву Духа: То би могло, / Сврх тога што сте тан од Кодора, / У вас и жеђ за круном да разбукти, / Ако ли веру поклоните томе. / Но то је чудно: а паклене силе / Често нам кажу истину тек зато / Да нас на зло наведу, и ситницом / Невином неком придобијају нас / Да би нас потом мучки сурвале / У амбис последица.(1.3.119–125)

Магбет све мање слуша Банка, а све више се препушта размишљању о „двема истинама“ као „срећним пролозима за комад величанствен“ (1.3.128.129). Зато и у овој драми имамо солилоквијуме, али Коркоран нам скреће пажњу и на чест говор „за себе“ (енг. “asides”), јер, како време одмиче, Магбет се све више осамљује и све је више мисли које ни са ким не дели. Осећамо да је о томе размишљао, ако не и ковао планове, пре сусрета са вештицама и да су га њихова „пророчанства“ само учврстила у уверењу да тако мора бити. То што изговори за себе даје нам до знања да он посматра вештичије пророчанство као „истине две, к’о срећни пролози / За комад величанствен, испуњен / Краљевским садржајем“ – то јест, да је покренуло драму његовог напредовања ка престолу. Један од тих кратких говора „са стране“ такође уводи и саму реч „убиство“ – чинећи Магбета првим ликом у драми који је проговорио ту реч – и чињеницу да му страх улива „замишљен ужас“, односно да је уздрман већ и „замишљено вршећи убиство“ (1.3.129–144). Он каже да они доводе до стања ума у којем „ништа није већ оно што није“. Ова фраза, која се окреће око зареза за раздвајање, је облик антиметаболе, реторичка тропа у којој се исте речи понављају у обрнутом редоследу. Овде, сматра Коркоран, то сугерише неку врсту унутрашњег хаоса.¹⁵

¹⁴ Preston Johnson, *op.cit.*, стр. 61

¹⁵ Corcoran, *Op.cit.*, стр. 4

Магбет жели да буде краљ, сматра да то заслужује, кад га већ не следује по праву. Што се тиче намере вештица, иако их назива натприродним, не сматра да га куша ђаво, нити да је то добро:

Ако је добар, / Што узмичем пред овим наговором, / Чија ми страшна слика косу диже, / И моје чврсто усађено срце / Нагони да на неприродан начин / О ребра моја туче? Мањи је / Страх што је сада нечим изазван / Од страха што га улива човеку / Замишљен ужас. Мисао је моја, / Тек замишљено вршећи убиство, / У тол'кој мери уздрмала царство / Кукавног људског бића мога, да се / Делатна моја моћ расплинула / У слуђењима и нагађањима, / Те ничега и нема осим оног / Што не постоји.
(1.3.130–141)

Лепо је ружно и ружно је лепо; добро може бити зло, а зло добро. „Јер, ништа није ни добро ни зло, него га таквим чини наше уверење“, како каже Хамлет (2.2.247–8). Та амбивалентност природе и човека као и свега што радимо, биће оличена у олујној ноћи краљевог убиства, када су се и најоданије животиње, коњи, окренуле против људи. Страшан, неприродан чин краљеубиства изазвао је реакцију небеса и потребу да се „време врати у зглоб“.

Банко увиђа колико је Магбет занесен, каже у себи да су Магбету почасте које је добио као нова одећа која још не приања. Та метафора одеће јавиће се и код поређења Магбета, сада већ краља, са човеком који се не сналази у туђој, за њега превеликој одећи (2.4.38).

У четвртој сцени, очекујући ратне хероје, краљ Данкан опет изговара пророчке речи на које ћемо одреаговати као да се односе на Магбета, а не на Кодора, о чијем погубљењу је овде реч: „Нема те вештине / Да с лица неком душа се прочита: / У племића сам тога поверење / Имао неограничено.“ (1.4.12–15) Притворност, изиграно поверење, лаж насупрот стварности, видели смо и у *Хамлејџу*, где можеш да се смешиш, а будеш зликовац; видећемо их и у *Отелу*, где нам Јаго сам открива, у једном од солилоквијума, да он није оно што јесте, односно оно за шта се издаје.

Данкан их срдачно дочека, па потом објави да ће га наследити старији син Малколм, кога је том приликом прогласио принцем од Камберланда. Магбет одмах одлучи да уклони ту препреку на свом путу ка круни, односно да убије и Малколма. За убиство ће му бити потребна помоћ звезда, које моли да се сакрију како не би било нимало светлости. Спрема се да почини дело толико гнусно, да ће се плаши и да га погледа након што га почини. Садовски Данкана види као заштитнички настројеног оца, забринутог за добробит шире породице. „Насупрот њега, Магбет нема деце, а и женски ликови су маскулинизирани: вештице са отровним котлом и Леди Магбет“.¹⁶

У петој сцени упознајемо Леди Магбет. Након што прича мужевљево писмо о сусрету са вештицама у чији се „савршени извештај“ (енг. “perfect report“) уверио. Тада Леди Магбет започиње свој први солилоквијум:

¹⁶ Bloom – *Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 151–152

Гламис си ти, и Кодор; а и оно / Што ти је наречено бићеш. Али ја се / Природе твоје бојим; препуна је / Млека доброте човечанске да би / Најпречим путем ударила. Ти / За величином чезнеш, честољубља / Има у теби: али немаш оне / Рђавштине што треба да га прати. / Оно што желиш душом свом, ти то / Желиш к'о светац; хтео би да плаћаш / У здравом новцу, а овамо добит / Хтео би неправедну. Теби да је / Некога што ће да ти, велики Гламисе мој, довикне: / „Тако ваља Да чиниш ако желиш то да имаш“; / Да имаш то што већма страхујеш / Да испослујеш, но што би у души / Желео да се то не испослује. Пожури амо да ти ја у слух / Налијем свога духа, да из тебе / Чврстином свога језика изагнам / Све оно што ти пречи пут до златног / Обруча оног који су ти судба / И натприродне силе, рекло би се, / Намениле да крунишу те њим.
(1.5.13–28)

Да ли је Леди Магбет „архивештица“ или само жена из сенке која воли мужа и не преза ни од чега да га усрећи? Као и остали Шекспирови јунаци, као и сви људи, она је у „сивој зони“, нека тачка у континууму између беспрекорне врлине и исконског зла. Као што се Корделија и Луда појављују у алтернацији, што нас наводи на закључак да су – једно, тако и Леди Магбет може бити Хеката, господарица подземног света и вештица које походе Магбета, тих „натприродних помагача“ (“metaphysical aid“, 1.5.27). Решена је да га „очеличи“ својим примером, да му у слух „налије свога духа“ (1.5.24.), а видећемо да није ни приближно тако јака како мисли, или каквом се представља (ако снагу дају бескрупулозност и бездушност). То „наливање“ у слух подсећа на убиство краља Хамлета, коме је брат дословно „налио“ отров у ухо, али и на Јагово тровање Отеловог ума преко слуха – отровним речима које разорно делују.

Сузан Снајдер је, на основу искуства у настави на предмету „Трагедија и теологија“ на Одељењу за религије, објавила истоимени есеј у Блумовој збирци модерних тумачења. Њен силабус садржао је дела од Софокла до Достојевског, од *Књије иосиџа* до Јунговог *Одговора Јову*. Бавила се епизодама Адамовог и Евиног пада, Божијег прихватања Авељеве жртве, али не и Каинове; на то како се фараоново срце стврдне док куга пустоши Египат и патњама Јова које потичу од Бога. У том контексту, Магбет изгледа знатно другачије.¹⁷ У том смислу она не дели Бредлијево сажаљење према трагичној величини Магбетових.

Снајдер се пита када је Магбет први пут поменуо свој „подухват“: пре почетка радње драме, како је мислио Колриџ, или у сцени која је накнадно исечена из комада, како је мислио Довер Вилсон, негде после пете сцене Првог чина, како мисли Алвин Талер? Као и вештице које су га подстакле, писмо које Леди Магбет чита на сцени само саопштава исходе; али, као кад њен муж чује пророчанства, Леди Магбет је у мислима лако прешла са жеље на убилачко средство – тако лако, да је мислила да се писмо односи на убиство Данкана.

Гавран злокобно најављује Данканов долазак, мотив нама веома добро познат из епских песама. Када је слуга најавио долазак краља, у својој пројекцији

¹⁷ Bloom – *Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 74–76

га је назвала лудим (1.5.29), мислећи да се та вест односи на Магбета, те да се поклапа са њеним мислима. Она, попут Медеје, пада у готово верски занос и призива злодухе да јој одузму сваки траг женствености, да је претворе у окрутног убицу чији нож неће видети рану коју наноси, а небеса неће моћи да је зауставе, јер кроз густ мрак неће видети њено злодело. Ноћну тмину без иједне звезде прижељкивао је и Магбет, свестан призора који ће оставити за собом (1.4.50–53):

И гавранов је промукао грак /Којим приспеће кобно Данканово /Под замка мога кров навешћује. / О, дођите, ви духови, што правац (Мислима убилачким дајете, / Па мене пола мога лишите / И свирепошћу најстрашнијом сву ме / Од главе па до пете испуните; / Грубошћу крв ми згусните, и сваки / Пролаз и приступ кајању затвор’те, / Да не би смер мој грозни уздрмала / Човечност покајничким походама, / Ил’ извршење мир с њим склопило. / На моја женска прса ходите, / Па млеко моје сишите к’о жуч, / Убиства прислужници, ви што негде / Ишчекујете у невидљивом / Суштаству свом да буде природа / Оскрнављена. Мркла ноћи, дођи, / Па дим паклени најцрњи огрни, / Да нож мој оштри рану не спази / Коју нанесе, нити да се небо / Кроз помрчине тесто промоли / И викне: „Стани, стани!“ (1.5.37–52.)

Чувено призивање духова „што правац мислима убилачким дају“, открива нам Гејл Пастер: Џон Сатон је у књизи *Philosophy and Memory Traces* (*Филозофија и трагови памћења*, 1998) описао као позориште пнеуматолошке интеракције испуњене угнежђеним системима духова. У *Sylva Sylvarum* (1627), Франсис Бекон дефинише дух „као природно тело, разређено до одређене мере, и укључено у опипљиве делове тела.“¹⁸ Упркос томе што су невидљиви, духови нису ништа мање материјални од Лирове олује: Леди Магбет их назива невидљивим (1.5.49). Њен свет је пун доступних духова баш као што је Лиров пун кише, ветра, грмљавине и ватре. За њу, духови су већ тамо, испуњавају космос својом невидљивом пуноћом. Физиолошка трансакција која је овде замишљена прерасподелила би деловање два пута: прво моћним духовима који ће ући у њено тело, а затим горкој материји – жучи – она би их разменила (или прихватила, или трансформисала) за женско млеко како би је одразила. Таква замишљена радња је омогућена пре свега лексички: у раном модерном енглеском језику, окрутност и жуч – телесна течност позната и као колер који је произведен у жучној кеси и одатле послат у крвоток – били су синоними, супстанца недељива од чина. Што се тиче деловања, не ради се само о томе да би окрутност коју она жели била у значајној мери изведена споља, већ и да би њена крв, ново згуснута струјама окрутности, имала способност да превазиђе психолошке и физиолошке силе које проналази у свом женском ја – њено кајање, њене саосећајне посете природних осећања – које би могле да се одупру овом пнеуматолошком увозу духова и уздрмају њен циљ.

¹⁸ Paster, *Op.cit.*, 182–83

Кад сазна да ће краљ Данкан бити њихов гост те вечери, Леди Магбет каже да неће сванути јутро његовог одласка. Али, спремна је да буде савршена домаћица, да изгледа као нежан цвет, а под њиме крије гују (1.5.63–64). Баш као у Клаудијевој Данској, где се људи смеше, али су зликовци (1.5.104–5). Њене речи „На вашем лицу, к’о у књизи каквој, / Чудне се ствари читају, мој тане“ (1.6.60–61), одјек су Данканових речи да не постоји та вештина помоћу које можемо да „прочитамо“ људе (1.4.12–13), те се и најстарији и најмудрији међу нама понекад преваре и разочарају. Обмана, притворност, привид насупрот стварности, теме су које интригирају Шекспира, као и све драмске писце, јер су веома захвалне за драмски заплет, али и за одгонетање велике тајне зване човек: зашто то радимо, зашто се то не препозна и зашто се препозна прекасно, што је више казна него корисно сазнање када дође.

Баш како је најавила, тако се и понашала кад је дочекала краља, у шестој сцени Првог чина. На почетку седме сцене, Магбет се колеба. То је његов први солилоквијум. Употреба неодређене заменице, пасива и условних реченица, граматика су овог убиства. Свестан је да се тим чином неће завршити, већ само наставити она крвава нит која је потекла из битке против Норвежана: „Да се и сврши кад се изврши, / Добро би било да се то што пре / Изврши онда“ (1.7.1–1–2). Разлога за премишљање има више: краљ овде има „двоструко јамство“ (1.7.12), као суверен и као рођак; Магбет би, као домаћин, требало да забрави врата пред непријатељем, а не да он буде тај. Као витез који је увек поштовао кодекс и живео часно, ратујући увек у име свог краља, Магбет осећа да се цело његово биће буни против таквог чина, неприродног какво је било и убиство краља Хамлета. Затим, свестан је и казне која га неминовно чека и, опет као Хамлет, плаши се за своју душу:

...Ал ‘ нама / Вазда се овде суди већ код сваког / Случаја таквог, па се наук крав /
 Којему друге учимо, тек примљен, / Враћа да кињи свог изумитеља: / Правица руке
 неподмитљиве / Сопственој нашој усни приноси / Садржај чаше затроване наше.
 (1.7.7–12)

Поређења између Хамлета и Магбета честа су у критичкој литератури, и то углавном као две стране једног новчића – одлучности. Хамлет је склон контемплацији, учен је и меланхоличан, док је Магбет прави војник, склон делању и муњевитом реаговању. Но, у овим тренуцима упознајемо и Магбетово размишљање и колебање, као што ћемо увидети да има снажну моћ имагинације, која ће му касније донети и привиђења (ум преплављен шкорпијама, крвави нож, Банков дух...). Они су психолошки комплементарни, сматра Престон Џонсон. Док код Хамлета видимо одрицање од воље, у Магбету је на делу њен деспотизам. И једна и друга драма начеле су тајну људске душе коју желимо да

докучимо.¹⁹ Заједнички им је хибрис, претерана гордост која је, као смртни грех, довољан повод за страдање трагичног јунака. Иако их називају двома странама истог новчића, уместо са Хамлетом, Магбета можемо поредити и са Ричардом Трећим, са којим има много више сличности. Глумац Џон Филип Кембл, брат чувене Саре Сидонс, са којом је заједно стицао славу у Друри Лејну, написао је есеј „Преиспитивање Магбета“ (“Macbeth Reconsidered”)²⁰ као одговор на неке од ставова изнетих у Витлијевој књизи *Напомене о неким Шекспировим ликовима (Remarks on Some Characters of Shakespeare)*. На Витлијеву тврдњу да је Ричард неустрашив, док Магбета обузима страх, Кембл каже да се не ради о личном недостатку храбрости или одлучности, него о разлици у карактерима. Даље, Витли каже да Магбетову савест угуши неопходност делања, па је и његова одлучност плод принуде више него ли природе. Кембл подсећа на Магбетово одлучно и неустрашиво држање у бици са надмоћнијим непријатељем, што је и наша прва слика о њему, пре његове појаве на сцени. Док је Ричардов једноставан и у сваком тренутку је присутна спремност да ту неустрашивост демонстрира, Магбет је способан и за осећаје.²¹ У мислима се намеће поређење са Раскољниковим, студентом-убицом из *Злочина и казне*, који ће помоћи сиромашној удовици и њеној деци.

Свестан да се против Данкановог убиства не буни само његово осећање дужности и поштовања, него да су управо Данканове врлине најгласнији противници, као и тога да је једини разлог његова све већа амбиција (енг. “vaulting ambition“, 1.7.27), Магбет ствара једну од најпоетичнијих слика хришћанске самилости:

Сем тога, своју власт је тако кротко / Вршио Данкан тај и био тако / У великоме позиву свом чист, / Да би врлине његове, к’о вишњи / Анђели, који свак по јерихонску / Трубу уместо језика у својим / Устима има, трубиле до неба / Оптужбу против овог нечувено, / Безбожно грешног његовог смакнућа; / А сажалење, као какво наго, / Тек рођено детешце, што је корак / Пружило кроз олују, ил’ к’о какав / Херувим који на невидљивим / Скоротечама јаше ваздушним, / У свачије би очи пирило... (1.7.16–23)

Овим тоном наставио је и када му се придружила Леди Магбет, истичући да не жели да се тек тако одрекне стеченог угледа и да га, уместо да га поносно носи као одећу у пуном сјају, прерано баци (1.7.33–35.). То је изазвало њену срдиту реакцију, те га је оптужила за кукавичлук и неспособност да оствари оно за чим чезне. Тада почиње та игра реплика, њене оптужбе и његови одговори, док није сломила његов отпор и добила уверавања да ће извршити убиство. Но, он истиче да је спреман на све што приличи човеку, а све преко тога није за

¹⁹ Bloom – *Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 48

²⁰ Kemble, J.P. “Macbeth Reconsidered“, стр. 5–6

²¹ *Ibid*, стр. 36

човека. У томе је њихово основно мимоилажење: док је за њу онај који може и хоће више – натчовек, за њега је то нечовек: „Смем ја оно све / Што доликује човеку; ко сме / Више од тога, није човек“ (1.7.46–47). Бити човек, или, бити мушкарац, то је жица коју Леди Магбет проналази да би свог мужа изазвала и мотивисала. Тада себе приказује као монструозну и гарантује да би, да је обећала, урадила нешто што, испоставиће се, не би била у стању: да почини чедоморство. Контраст између новорођенчета и старца је јасан, као и светиња дате речи:

Дојила децу ја сам, те и знам / Како се нежно воли дојенче; / Па ипак ја бих, још док му се очи / На мене смеше, брадавицу своју / Из безубих му десни отргла / И просула му мозак, да сам се / Заклела тако к’о што се на ово / Заклесте ви (1.7.54–59)

Магбет делује усхићено кад, након њених самоуверених речи да не могу доживети неуспех, ускликне: „Рађај ми само синове; јер друго / Осим мушкарце дух твој неустрашив / Не може ни да оваплоћује“ (1.7.73–74).

Бенет Сајмон у спремности Леди Магбет да разнесе мозак беби коју доји, види оно што она ради Магбету пред нашим очима, али то ради и себи, тонући у лудило. Магбет ће касније разнети Банков мозак. Поред различитих погледа на њено (не)човештво, ове њихове речи дале су повода и за вишевековне расправе о томе да ли је Леди Магбет имала децу. Један од исхода тих расправа је и књига *Колико ли је деце имала?* Од тога да је то било заједничко дете, преко тога да га је Леди Магбет добила у неком ранијем браку, да је преминуло, до тога да га никада није ни било, материнство Леди Магбет је мотив који је нашао израз у бројним позоришним и филмским адаптацијама. Оно може бити трауматично искуство које донекле оправдава, или барем објашњава њену бруталност; оно је и могућа недоследност Шекспировог текста, јер ће касније, вајкајући се да је починио злочине због Банкове деце као наследника круне, Магбет поменути своју неплодност, односно јалово жезло (енг. “barren sceptre“, 3.1.65) За разлику од Лаја, који чувши пророчанство хоће да убије своје дете, Магбет креће у убијање туђег потомства – Банковог и Данкановог.

Други чин нам доноси слику макрокосмоса и микрокосмоса као спојених судова, односно тога како се сваки неприродни и насилни чин на Земљи одрази на небесима. Хармонија сфера поремећена је убиством краља, а највиша тачка кризе биће узурпација престола. Зато је ноћ краљеубиства олујна и потпуно црна, баш онако како је Магбет прижељкивао – без зрачка светлости, што Банко назива штедљивошћу небеса, која су погасила све светиљке. Банко у име краља, који се повукао на починак, уручи Магбету дијамант за љубазну домаћицу, а затим исприча како је сањао оне три вештице. Не размишљам о њима, саопштава Магбет. Но, волео би да и о томе поразговарају кад буде прилика. Оставши сам, Магбет изговара свој други солилоквијум:

Да ли то нож пред собом видим ја, / Окренут дршком према шаци мојој? / Дај да те шчепам! / Немам те, а ипак / Видим те непрестанце. Па зар ниси, / Привиде кобни, и опипљив ти, / К'о што си видљив оку? Или си / Тек нож у машти, тобож-творевина, / Из врућичава мозга поникла? / А видиш се опипљив к'о и овај Што сад га потржем. / Водиш ме путем којим кретох већ, / Оружје управ' такво имао сам / Да употребим. / Ил' се с видом мојим / Остала моја чула шегају, / Ил' вреди он колико она сва. Видим те непрестано, а на твом / Сечиву и на дршци капи крви / Којих не беше пре. Ал ' тога није: / То се тек само тако привиђа / Крвави овај посао мом виду. Над половином света природа / Изгледа сада као умрла, / А сан, за застор скривен, мором море / Опаки снови; сада чаробњаштво / Хекати бледој жртве приноси, А сабласно убиство, пробуђено / Стражаром својим, вуком, 'сто на својој / Завија стражи, кораком се мучким / Тарквински крупним и сладострасним, / Свом циљу шуња као дух. / О, чврста и постојана земљо, корак мој, / Ма куд да крене, пречуј, како не би / Ни саме стене избрљале куд ћу. / Те грозу с овог скинуле тренутка / Која му сада тако пристаје. / Док овде претим ја, он живи тамо: / За дела жар све речи лед су само. / (Зазвони звоно.) / Идем, и ствар ће извршена бити; / Звоно ме зове. Ти га, Данкане, / Пречуј, јер ово погребно је звоно: / У рај ил' пак'о позива те оно. (2.1.33–52).

За овакво стање Магбетовог ума припремили су нас његови говори „за себе“ и први солилоквијум. И Отело и Магбет су с те стране жртве имагинације, јер противно својој вољи гаје најстрашнија чудовишта својих тајних страхова, мешајући лепо и ружно (добро и зло). Имагинација или „фантазија“ двосмислен је појам у ренесанси, јер је тада могао значити и песнички гнев, личну замену за божанско надахнуће, и губитак контакта са стварношћу, можда баш као последицу овог првог.

Магбетов „замишљени ужас“ у овом монологу претвара се у делузије или халуцинације, па мисли да пред собом види бодез који изгледа једнако „опипљиво“ као и онај који он заправо поседује, а који ће вероватно користити да убије краља. Ова халуцинација наговештава сцену банкета (3.4) у којој Магбет „види“ Банковог духа, иако нико други на сцени не може. Лејди Магбет је овде као психоаналитичарка и књижевна критичарка, каже Коркоран, када каже свом мужу да је Банков дух „сама слика твог страха: / Ово је бодез који си извукао ваздухом за који си рекао / Одвео те до Данкана“ (3.4.58–60). То нам такође даје до знања да јој је Магбет до сада признао страхоте свог монолога, што је богато сведочанство о дубокој и дубоко узнемирујућој интимности овог брака. Дијагноза Лејди Магбет означава даљу фазу у све халуцинантнијој самоћи у којој се Магбет каже да се убиство креће ка остварењу свог циља „као дух“; једна од последица његовог сопственог чина убиства је да он заиста види духове. Помињање Тарквинија Охолог, чије је напастовање Лукреције Шекспир описао у истоименој поеми из 1592. године (“The Rape of Lucesse“), даје за право психоаналитичком тумачењу по коме халуцинација крвавог ножа и пропратни говор додају нова значења убиству, односно одговарају слици убиства као силовања.

Коркоран објашњава како гестикулација глумца наглашава ефекат халуцинација.²² У експресионистичкој филмској верзији Орсона Велса (1948), на пример, Магбет (сам Велс) се хвата за ваздух, прсти му се не хватају ни за шта, а ефекат је појачан техником гласа и осветљењем, које му истиче лице у крупном плану у односу на таму око њега. У филмској верзији Романа Поланског (1972), међутим, бодеж се заправо појављује на екрану као илузорни специјални ефекат, јарко светлуцав и креће се напред из Магбетовог (Џон Финч) стиска док посеже према њему. Последица је да ми, као гледаоци, видимо бодеж, док знамо да Финч не може. Контраст између Велса и Поланског је доказ да у филмском монологу, као и у позоришту, сугестија може бити далеко моћнија од технолошке илузије. Екранизација Џастина Курзела (2015) инвентивно усклађује монолог са својим приказом Магбета (Мајкл Фасбендер) као емоционално оштећене ратне жртве. Он види бодеж који му је пружио дух дечака кога је претходно охрабрио да уђе у битку и касније помогао да се сахрани. Дечаков дух га води према шатору у којем Данкан спава и нестаје, као да оставља Магбета да сам почини злочин.

Други део овог монолога, каже Коркоран, изгледа готово увучен у лични говор, као да би требало да буде одштампан курзивом – као апстраховање индивидуалног јунака од специфичности његове непосредне ситуације. Као да Магбет, већи од себе, поседује готово надљудску способност, упућен у процесе вештичарења, Хекате и убиства, и има тајанствено знање о туђим сновима. На овај начин, он накратко игра улогу хора сопственој радњи у драми.²³

Критичари до у недоглед напомињу два аспекта Магбета, његову опседнутост временом и често прибегавање метафори позорнице, „скоро у размерама“ Хамлета. Магбет је Блumu увек деловао као радња смештена у гностичком космосу, иако Шекспирова визија свакако није гностичка. Али, „гностички дух увек изражава ужаснутост временом, јер време показује да сами по себи нисмо ништа, а да нечија амбиција да буде све само опонаша Демидјурга, творца овог срушеног света.“²⁴

Сва знамења су ту, Магбетов пут је зацртан. Магбет пореди себе са Тарквинијем Охолом, зликовцем који је напаствовао честиту Лукрецију, а обоје су јунаци његове поеме *Најасиљованье Лукреције* (1592). Чује се звоно које позива Магбета на акцију, а Данкана у рај или у пакао. Сцену убиства нећемо видети, само ћемо чути да је „обављено“. Док су код Сенеке крваве сцене убиства биле неизоставан део трагедија, Шекспир се повиновао диктату новог времена и оставио их иза кулиса. Драматуршко решење да догађаје или сцене присутнима препричава једини међу њима који може да их види, као у радио преносу, називају се теихоскопијом (гр. *teichoscopia*, „гледање са зидина“),

²² Corcoran, *Op.cit.*, стр. 5–7

²³ *Ibid.*, стр. 39

²⁴ Bloom, *Op.cit.*, стр. 3

чему је Хомер прибегао у *Илијади* да би убрзао темпо радње. А за сцене које се уопште и не одиграју, не виде на позорници, професорка Марџори Гарбер створила је кованицу комбинујући две речи, *scene* и *unseen*: the “unscene”.²⁵ То је жалостан призор, рећи ће Магбет својој жени (2.2.23), која то назива глупошћу. Она би убила и Данкана, да није у сну толико личио на њеног оца (2.2.12–13), рећи ће неуверљиво и појачати наш утисак о њеном вербалном „јуначењу“ које дела не могу да испрате. Но, кад је требало вратити се и умрљати мачеве слугу крвљу, да би било уверљивије да су они убили краља, она је довршила посао који Магбет није могао. Наставиће да одбацује и омаловажава све Магбетове страхове и кајање, као што ће он наставити да се враћа на призор сањивих слугу који су, инстинктивно схвативши да су то последњи тренуци овоземаљског живота, покушали да се помолу, а њему је реч „амин“ остала заглављена у грлу. Он се пита зашто, кад му је тада благослов био најпотребнији (2.2.34–35). Прогањаће га њихове клетве, које одјекују речима вештица да му сан више неће долазити на очи:

К ‘о да је неки орио се глас: „Спавати више нећеш, Макбет је / Убио сан”, то
невинашце сан, / Сан који брига сплет размршује, / Који је сваком дану смрт и конач,
У којем труд свој замор окупа, / А душа мелем нађе ранама, / Сан, што је друго корито
и слив / Природи моћној, сан, ту поглавиту / Ђаконију на трпези живота. (2.2.38–43)

На све то, Леди Магбет каже да не сме толико да мисли, јер ће полудети, што је тачно. Но, очигледно је она много више мислила на то јер ће њу такве мисли и грижа савести отерати у лудило, па у смрт. Она је та која пати од несанице и у току месечарења се присећа свих њихових жртава, па и оних за које више није била одговорна, након што ју је Магбет изоловао од својих даљих корака. Лековита својства сна већ смо упознали у *Краљу Лиру*, а сада, осим здравља, значи и мирну савест. Пошто Магбет одбије да се врати на место злочина и остави ножеве слугу које је понео са собом, Леди Магбет га назива малодушним и одлази да заметне трагове „савршеног злочина“. Све што Магбет треба да уради је да са мало воде спере то „гадно сведочанство“ с руку (2.2.49–50). Онај који спава или који је мртав, само је слика, а само се деца плаше насликаног ђавола (2.2.55–58). Но, он се плаши и да помисли на „учињено“, а камо ли да га опет погледа. Баш како је и мислио када је пожелео да те ноћи не буде ниједне звезде, како би тај гнусни чин обавио у потпуном мраку; не само због очевидаца, већ и због своје ужаснутости.

Шта је стварно, а шта насликано, шта је јава, а шта сан, меша се код Шекспира и у трагедијама и у комедијама. Под дејством напитака, чини, савести или менталних поремећаја, сан и јава се преплићу и бришу јасне границе толико да ми и јесмо „оно од чега се творе снови“, како рече Просперо

²⁵ Garber, стр. *Op.cit.*, 112

у *Бури* (4.1.146–8) Није ли цео наш живот „међу јавом и међ’сном“, како испева наш први шекспиролог, велики песник Лаза Костић? А где су снови, ту је и стварање, јер немамо инхибиција, машта неконтролисано дела и из подсвести нам извлачи цео један лични „подводни“ свет који само тада и избија на површину. Механизму сна и писања слично је и лудило, јер и ту нема контроле над урађеним и изговореним. Офелија је у лудилу проговорила, упркос свима, а све што је потискивано и забрањивано, нашло је израз у песмицама које је тада певала. Лудило се код Магбетових прелива с једне на другу страну овог двојца, као и анксиозност због убист(а)ва.

Изгледа да је Магбет познавао себе и своје лимите боље од Леди Магбет. Отуда његов страх, а њено самопоуздање на почетку, који су се током времена преливали на супротну страну. Не само особине, него и речи које је изговарало једно, преузимаће оно друго. Ни велики Нептун, ни сва мора неће бити довољни да се спере крв са Магбетових руку, мислио је тада. Пре ће те руке – Шекспир нам овде поклања сликовит глагол *incarnadine* – обојити све океане бојом крви (2.2.65). За Леди Магбет, мало воде је довољно. Касније, она безуспешно покушава да спере мрље крви са својих руку, иако није непосредно огрезла у крв. Бредли објашњава да, у одсуству маштовитости, Леди Магбет није могла да замисли кроз шта ће пролазити након злочина и да зато, за разлику од Магбета, није оклевала.²⁶

Све време док траје ово панично убеђивање и трчање са ножевима у рукама, чује се куцање на капији. То је, поред повишења тензије и ишчекивања, уједно и увод у кратку трећу сцену, коју можемо назвати „комичним олакшањем“ усред толике напетости. Наиме, пијани вратар говори о мрачном месту превише хладном за пакао, а то је дом Магбетових. Романтичар Томас де Квинси, аутор чувених „Исповести уживаоца опијума“,²⁷ написао је есеј „О куцању на капију у *Мајбети*“.²⁸ На капији су Магдаф и Ленокс, који ће први пронаћи тело убијеног краља и повикати „Издаја!“ (2.3.69.), претходно потврдивши, у разговору са вратарем, необичну и знаковиту космологију те ноћи:

ЛЕНОКС. Дивљало је ноћас: / На коначишту нашем димњаке је / Олуја пообарала;
а, веле, / У ваздуху се чуло цвиљење, / Самртни крици чудни, предказања, /
Страхобним гласом изречена, да су, / У зао час наш, баш у повоју / Пожари грозни,
метежна слуђења. / Васцелу дугу ноћ је кукала / Злослута птица; неки кажу чак / Како
је земљу тресла грозница. / МАКБЕТ. Сурова ноћ је била. / ЛЕНОКС. Не памтим / У
свом животу кратком нешто слично. (2.3.46–55)

Након што је узбунио цео замак због краљевог убиства, Магдаф моли Леди Магбет да се склони, јер то што има да саопшти било би „убиствено за

²⁶ Bradley, *Op. cit.*, 301

²⁷ *Confessions of an English Opium Eater, From the “London Magazine” for September 1821*, Penguin Classics, London, 2003

²⁸ “On the Knocking at the Gate in *Macbeth*”, *The London Magazine*, 1823.

женско ухо“ (2.3.78–79). Она ће се готово онесвестити и замолити да је одведу одатле (2.3.112), што у првом тренутку доживљавамо као глуму, а касније смо све сигурнији да јој је заиста позлило.

Магбет саопштава Данкановим синовима, Малколму и Доналбејну, да је пресахао извор њихове крви, а сви они изгубили су славу и благородство (2.3.90–93), а затим објашњава зашто је убио краљеве слуге:

Ко може бити мудар и запањен, / Прибран и бесан, привржен и хладан / У исто време?
Нико. Разум мој, / Тога пипавка, претекла је плахост / Жестоке моје љубави. / Ту лежи
Данкан по чијој сребрнастој кожи / Врвце се златне крви проткале, / А ране зјапе, к’о
да је пробијен / Пролаз у бивствовање, да би ушло / У њега пустошење; ту убице / У
боју свог заната умочени, / Са ножевима што су безочно / У крв огрезли: ко ту да се
свлада, / Ако за љубав срца има он / И храбрости у срцу свом да ову / Испољи љубав?
(2.3.100–111)

Краљеви синови, Малколм и Доналбејн, не осећају се безбедним у том окружењу и знају да су следеће мете, јер што ближи по крви, то крвавији. Жаљење „по службеној дужности“ не пада тешко притворним људима, а овде у осмесима људи севају ножеви – као да чујемо Хамлетове речи о „трулој“ држави Данској. Они одлучују да се развоје, па ће Малколм отићи у Енглеску, а Доналбејн у Ирску (2.3.128–133). Тиме сумња на убиство пада на њих двојицу. Мотив – користољубље и властољубље, ништа неуобичајено, чак ни за синове. Зато ни Глостеру није било тешко поверовати да се Едгару журило да се домогне грофовске титуле. Јер, зашто би бежали ако нису криви? Ово питање поставиће и Леди Магдаф, кад схвати да је муж отишао без поздрава и објашњења, што га чини лоповом и издајником. Такође, она ће одбити да бежи кад дођу да је упозоре на препад који њој и деци спрема Магбет, јер зашто би бежала и куда? Овај њихов чин је противприродан, баш као и цела протекла ноћ, коју настављају да коментаришу и у четвртој сцени. Данканови коњи су подивљали, побегли из штала и отргли се послушности, као да ће да ратују против људи. Чак су и јели једни друге, а сокола је убила сова. Но, све те приче падају у други план јер је Магбет већ на путу за Скон, где ће бити крунисан.

На почетку Трећег чина, Банко схвата да је Магбет играо прљаво да би добио оно што су му вештице прорекле. Али, и њему су прорекле да ће бити отац будућих краљева, па се пита да ли треба да се нада. То је једини тренутак Банкове слабости, када размишља о себи и својим потомцима на тај начин. Прекину га Магбетови позивом на свечану вечеру, а одмах по његовом одласку, Магбет се договара са плаћеним убицама. Он више не убија својим рукама, али наставља крвави низ јер јесте постао краљ, али не осећа се сигурним: „Бити што си, / То није ништа; него безбедно / Бити што јеси.“ (3.1.49–50) Убице имају задатак да уклоне Банка, као и његовог сина Флинса, коме су вештице прорекле

да ће бити краљ. Његова смрт није ништа мање важна, каже им Магбет (“no less material to me“, 3.1.135). Зашто се Магбет толико плаши Банка? Зато што је честит, одважан, непоткупљив, одан, али и мудар; зато што зна све о Магбету, па и вештичије пророчанство; и зато што, или пре свега зато што су га назвале зачетником лозе будућих краљева.

Дубок корен има / Наш страх од Банка, а у краљевском / Његовом бићу господари то / Што страх улива; сме он да се дрзне / На крупне ствари; а сем неустрашне / Нарави своје, поседује он / И разум који храброст његову / Упућује да дела опрезно. Не задаје ми својим бићем страх / Нико сем њега: дух мој хранитељ / Клоне пред њим онако како, веле, / Пред Цезаром је дух Антонијев / Губио снагу. Он је суђаје / Избрусио кад оне први пут / Мене к’о краља поздравише, па је / Тражио да се обрете и њему; / А тада оне њему, пророчки, / Наздравиле су као источнику / Краљевске лозе. / Мени су на главу / Ставиле круну бесплодну, у пест ми / Метнуле јалов скиптар, да одатле / Ишчупа њега рука лозе туђе, / А не да њега наследи мој син. Ако је тако, ја сам за потомке / Банкове душу прљао; за њих сам Данкана племенитог убио; / Само за њих; и усую сам жуч / У пехар мира свог, и бисер вечни / Продао свој крвнику рода људског / Да њих закраљим, да устоличим / Банкову крв на престо краљевски (3.1.50.–71).

Иако је позвао жену да му рађа само синове, Магбет је свестан да неће имати потомке због свог „јаловог скиптара“ и да су цео труд, злочин и продаја душе ђаволу – били за Банкову децу. Сада већ из пакости и беса он то жели да спречи.

Сцена 2 показује нам другачију Леди Магбет. Слично несигурности коју осећа њен супруг („Бити овако је ништа, ако нисмо безбедни“), она каже да је сигурније бити са онима које смо уништили, него живети у радости помућеној сумњом. Остварена је жеља, али не и задовољство. Краљевски статус, о коме су заједнички маштали, вероватно много пре него што почиње радња драме, није им донео очекивано. „Губиш све, а ништа / Добио ниси, стечеш ли што желиш, / А жуд не смириш“ (3.2.4–7).

Замолила је да је уведу код краља, кога пита због чега се осамио и дозволио да му друштво праве тмурне мисли, које је требало да умру кад и њихов „предмет“ (3.2.7–12). Шта је урађено, не може бити поништено, враћа нас она у пасив и заменице којима се и Магбет изражавао о Данкановом уморству. Он говори о несигурности због које ноћу нема сна, јер је змија само окрзнута, не и убијена (3.2.13). Баш као и она, осећа да би му било боље да је са мртвима које је послао у вечни мир, да би себи створио мир. Данкана, рецимо, ништа више не може дотаћи, ни издаја, ни отров, ни унутрашње сплетке, ни стране војске: он чврсто спава. Иако настоји да делује смирено и спремно да сакрије срце иза лица веселог домаћина, она је забринута за његово стање и говори му да мора да се окани тога. На то јој се Магбет пожали: „Срце ми је, / О жено драга, пуно шкорпиона. / Банко, ти знаш, и његов Флинс још живе“

(3.2.36.37). Но, он више не жели да с њом дели своје планове и размишљања. Наводно, да би је поштедео: „Не прљај, мила, душу тим сазнањем, / Пре него што те исход овесели“ (“Be innocent of knowledge, dearest chuck“, 3.2.45).

У краткој, трећој сцени, видимо да је Банко убијен, док је његов син Флинс успео да умакне. То ће, кад буде саопштено Магбету, изазвати његову узнемиреност и халуцинације у току краљевског банкета, којим почиње четврта сцена:

Онда ће да се врати напад мој; / А изврсно се осећао бежах, / Бех здрав к’о кремен,
као стена чврст, / Слободан као ваздух изнад нас, / И свеприсутан као он; а сад
сам / Ограђен, стиснут и утамничен, / Синциром тврдим везан с крљама / Сумње и
страха“ (3.4.21.25). Магбетова анксиозност прерашће у параноју, када у свакоме види
противника или опасног сведока. Тако остаје у вртлогу убистава, толико дубоко и
далеко да му повратка нема. Стара змија је мртва, али змијче је остало да лучи отров,
свестан је он (3.4.29–30).

Када приђе да се придружи велможама за столом, не види слободно место за себе, иако му је остављено. Али, ту седи Банко и одмахује својом крвавом косом према Магбету. Док му се Магбет панично обраћа речима да не може тврдити да му је он то урадио – јер овај дух, за разлику од Хамлетовог, не говори – Леди Магбет уверава госте да је у питању напад од каквих господар пати још од малена и да ће бити добро, окрећући се њему прекорним речима које смо већ чули: „Јесте ли човек?“ (3.4.57.), на шта он одговара да јесте, и то смео човек, чим се усуђује да погледа нешто што би и ђавола саблазнило. Њена метафора је опет – слика: „То је пука слика Вашег страха; то је исти онај / Нож-привид који, како рекосте, / Данкану вас је водио“ (3.4.61–64). Поновно појављивање Духа опет поремети свечаност, а Магбет одговара и на нове и на старе приговоре: „Што човек сме, ја смем: / Дођи к’о чупав руски медвед, дођи / К’о оклопљени носорог, ил’ као / Хиркански тигар; сваки лик сем овог / Узми на себе, и задрхтати / Неће мишићи моји челични“ (3.4.99–104).

Харолд Блум, у уводу у скуп модерних интерпретација који је приредио,²⁹ каже да је аутономија Магбетове имагинације, заједно са њеним очајничком снагом, оно што уништава све Магбетове жртве и, на крају, самог Магбета. Џорџ Патнам је у свом есеју “The Art of English Poesie” из 1904. године упоредио уобразиљу “phantasie” са огледалом, које неке приказује лепоту и комедију, а неке чудовишне фигуре. И Отело и Магбет су с те стране жртве имагинације, јер противно својој вољи гаје најстрашнија чудовишта својих тајних страхова, мешајући лепо и ружно (зло).³⁰ Имагинација или „фантазија“ двосмислен је појам у ренесанси, јер је тада могао значити и песнички гнев,

²⁹ Bloom – *Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 1

³⁰ Jewkes, W.T, *Shakespearean Tragedy*, стр. 138

личну замену за божанско надахнуће, и губитак контакта са стварношћу, можда баш као последицу овог првог. Критичари до у недоглед напомињу два аспекта *Мајбеџа*, његову опседнутост временом и често прибегавање метафори позорнице, „скоро у размерама“ *Хамлеџа*. *Мајбеџ* је Блumu увек деловао као радња смештена у гностичком космосу, иако Шекспирова визија свакако није гностичка. Али, „гностички дух увек изражава ужаснутост временом, јер време показује да сами по себи нисмо ништа, а да нечија амбиција да буде све само опонаша Демијурга, творца овог срушеног света.“³¹

Магбет је неустрашиви војник који се не плаши овоземаљских претњи. Али, са натприродним не може да се суочи, иако су: „Шта! од безумља / У жену сте се преобрили сушту?“ – опомиње га Леди Магбет (3.4.72) Женско срце је кукавичије, сузе су женска течност... то смо већ чули у Шекспировим трагедијама. Истина, од мушких ликова. Прихватајући мушки дискурс, Леди Магбет прихвата и замену родних улога, баш као што су вештице андрогине. Да ли је то субверзија, покушај да се од мушкараца преотме супремација коришћењем њиховог оружја, језика и одеће; или је повиновање правилима мушког света, као што нам поручује завршни монолог Катарине из *Укроћене њоройади*? Шекспирову мизогинију су критичари пронашли у увредљивом обраћању Хамлета мајци и Офелији, у Лировим и Глостеровим опаскама о женама и њиховим репродуктивним органима, Јаговом и Отеловом шовинизму, како бисмо то данас назвали. Леди Магбет заузима значајно поглавље у већ помињаној књизи Џенет Аделман, чији је наслов инспирисан Лировом *hysterica passio*, фигуром жене/мајке која гуши и која се мора уклонити да би мушкарац повратио свој пољуљани статус.

„Поново сам човек“ (3.4.108), уздахнуо је Магбет по одласку Банковог духа. Још увек се чудио својој жени која може мирно да гледа таква виђења, а да задржи румену боју образа, док су његови побелели од страха. Још увек је њена боја црвена (срце, образи), а његова бела, иако су им руке једнако црвене, како му је рекла још у оној страшној ноћи Данкановој убиства (2.2.67–68). Бела боја као боја кукавичлука помиње се и у *Хамлеџу*, као боја голубије јетре, која је денотација еквивалентна зечијем срцу.

Овај дух не само што не говори, већ и немамо потврду да га види ико други осим Магбета. Чак ни Леди Магбет, саучесница у убиству краља Данкана и целом походу на круну, не види Духа. Та видљивост нам је у *Хамлеџу* јасно приказана као лакмус-тест кривице, односно савести. Да ли је тиме Шекспир аболирао Леди Магбет, или је у питању само њена неупућеност у убиство Банка, чији се дух појављује? Она касније осећа кривицу и за убиства у која није била умешана, што видимо у првој сцени Петог чина, када јој се привиђају кржаве мрље на рукама и када их грозничаво, али безуспешно спира. У Шекспировом

³¹ Bloom – Macbeth, *Op.cit.*, стр. 3

Симбелину крв се никада не спере с руку, а у *Јулију Цезару* Антоније жели да стисне све те кржаве руке које су пресудиле Цезару. Непосредно пре пандемије вируса ковид-19, на вратима тоалета на Краљичином универзитету у Белфасту приметила сам натпис „Да ли сте опрали руке?“ – „Да, али узалуд“, неко је духовито дописао и потписао се са „ЛМ“.

Сцена се завршава Магбетовом констатацијом да му је Магдаф ускратио своје присуство на краљевском банкету, на шта је додао да у свакој кући има по плаћеног шпијуна. Ипак, та сазнања која добија нису довољна и зато ће посетити вештице, јер „ваља више да ми кажу; / Јер сад ме копка да и најгоре / Најгорим путем сазнам. Нема средства / Којег се нећу прихватити ако / Корист ми нуди“ (3.4.134–136).

А тамо, у вресишту и грмљавини, очекују га вештице заједно са Хекатом. Љута је на њих што су све оно што она „закувава“ избрљале Магбету, што су толико учиниле за пргавог, бандоглавог човека пуног злобе (3.5.10–14). Он то није искористио да би служио њима, односно злу, него самоме себи. За то ће бити кажњен:

... крупна кап се купи / На Месечевом рогу; пре но тлу / Сручи се, ја ћу ухитити њу:
/ А кад волшебна мађија у дах / Њу преобрати, она ће тај мах / Привиди рој из себе
да излучи, / Те кад на њега варкама се сручи, / Завртеће се мозак њему, стаће / Да
боцка коб, да смрт исмева, па ће / Толико наде његове да букну, / Да разлог, страх
и човечност умукну; / Јер највећи је душманин човеку, / Као што знате, поуздање.
(3.5.23–33)

Трећи чин завршава се шестом сценом, у којој Ленокс препричава једном племићу како је Магбет поступио са слугама осумњиченим за Данканово убиство, што је био, како каже, племенит чин. Али, истовремено, он Магбета назива тиранином коме ме је Магдаф одрекао присуство на слављу, те од тада живи у његовој немилости. Због тога је Магдаф пребегао у Енглеску, код Малколма, да замоли великог Нортамберланда и ратоборног Сјуарда за помоћ да врате мир у земљу. Оно за чиме они чезну је једноставно: месо на трпези, сан у ноћима, да на гозбама не потежу ножеве, да слободно исказују оданост и прихватају част (3.6.34–36). Шекспира фасцинира успон тиранина на власт, односно како му то народ дозволи. Тиме ћемо се бавити и код *Јулија Цезара* и *Кориолана*. Неограничену власт у рукама владара спречавају институције, каже професор Гринблат.³² Како се, онда, догоди тоталитаризам? Зашто институције и грађани свесно препусте сву власт тиранину, гледајући својим очима доказе о лажима, корупцији, урушавању свега што су створили, а да чак ни ти греси не доприносе презиру већ, напротив, неком чудном дивљењу. Шта то натера људе да одустану од својих вредности и идеала, да се колективно

³² Greenblatt, S. *Tyrant*, *Op.cit.*, стр. 2

повинују? Професор Гринблат сматра да је то неизводљиво без неке шире друштвене завере. Постоји ли ишта што ће зауставити катастрофу у коју тиранија неумитно води? И, заиста, како је храбра Шкотска, тек што је победила вишеструко бројнијег норвешког непријатеља, дозволила да се Магбет брже-боље самопрогласи краљем, након што је под неразјашњеним околностима краљ убијен у његовом дому? Зашто је ослободилац морао да дође споља, док су поданици ћутке пристајали на тиранију?

Четврти чин доноси почетак расплета, почев од Магбетове посете вештицама. Оне све време мешају састојке у свом лонцу, као на почетку овог комада, што одаје утисак да господаре судбинама људи и „кувају“ свачију будућност. На питање му, уместо речима, одговарају привиђењима, од којих је прво глава у шлему. Оно га упозорава на Магдафа, тана од Фајфа, док следећа приказа, крваво дете, тај страх одмах растера речима да нико кога је жена родила не може повредити Магбета. На то Магбет узвикне „па, живи онда, Магдафе“, што нам говори да није крвожедан и да не убија неселективно, већ врло прецизно и стриктно оне за које сматра да га угрожавају. Треће привиђење је дете са круном на глави и стаблом у руци. Оно Магбету каже да ће остати непоражен све док велика бирнамска шума не крене пут брда Дансинејн, што је немогуће. То Магбета опусту у уверењу да опасности нема. Сlike деце веома су упечатљиве у драми о бездетном пару, где деце и нема, осим кратке појаве Магдафовог сина у овој сцени.

Магбет поставља питање о Банковим наследницима као краљевима, на шта вештице не желе да одговоре, али, он захтева одговор и прети им вечним проклетством. На то се појављује поворка од осам краљева, од којих последњи има чашу у руци, а за њима иде Банков дух. Магбету та визија „пржи зенице“, говори нам да неки краљеви носе две јабуке и скиптар троструки, а осми држи огледало у коме се види још много њих. Банко му са осмехом показује на њих као на своје. Вештице одлазе заједно са Хекатом, а Ленокс му доноси вести о Магдафовом бегу у Енглеску. Схвативши да га је време предухитрило, Магбет је решен да дела без одлагања, односно да се свака мисао одмах преточи у чин (“the very firstlings of my heart shall be / the firstlings of my hand“, 4.1.145–146). Одлучује да заузме Магдафов замак и његову жену и децу преда оштрици мача. Наглашава важност делања док је „намера врућа“, што ће Малколм поновити несрећном Магдафу како би свој бол и гнев преточио у акцију против Магбета. То нам, уосталом, поручује и Хамлет, али и глумац-краљ у прелудијуму „Мишоловке“, када каже својој краљици да често у моменту страсти обећамо нешто што, када се страст охлади, не испунимо (3.2.192–3).

Радња се убрзано одвија, па већ у другој сцени видимо Леди Магдаф са сином, док јој рођак Рос саопштава да јој је супруг побегао из земље. За њу не постоји прихватљиво објашњење. Не воли нас, каже она, нема природан осећај који имају, рецимо, птице када остану у гнезду да би штитиле своје птиће од

сове грабљивице. Све је страх, ништа љубав, каже она разочарано. Рос каже да од нас некад страх, а не дело, прави издајнике. Следи дирљив разговор између мајке и сина. Леди Магдаф саопштава детету да му је отац мртав, и пита га како ће даље живети. Он одговара „као птице, од онога што се нађе“ (4.2.31–34). Дечак пита да ли је његов отац издајник, на шта Леди Магдаф одговара да јесте, јер се зауне, па слаже. Сви који то раде морају бити обешени. Али, каже дечак, онда су варалице и лажови будале кад пуштају да их вешају поштени људи, јер су ови први бројно надмоћнији и треба да они вешају поштене. Утолико стиже гласник и упозорава Леди Магбет да бежи, што она одбија из истих разлога из којих је огорчена на мужа: зашто да бежи, кад није ништа скривила? Но, одмах коригује своју изјаву, свесна да у је свету у коме живи њена женска логика поражена: „Али сад се / Присећам да сам на земаљском свету, / Где је злодејство често похвално, / А где у лудост опасну се каткад / Рачуна добро рађење; па зашто / Потржем, авај, женску одбрану, / Па кажем како ништа зло не творих?“ (4.2.71–76) Већ је касно, убице су ту и цела породица је побијена. Када је убица тражио Магдафа и назвао га издајником, синчић се храбро супротставио и стао у очеву одбрану, што значи да га мајка није убедила у то да му је отац издајник. Дете је више веровало свом срцу него речима других, па биле оне и мајчине.

У трећој сцени, Магдаф је у Енглеској и жели да убеди Малколма да се врати у Шкотску, ослободи је тираније и поврати очев престо. Малколм га ставља на пробу, неповерљив због претходних Магбетових мисионара који су га походили. Тако је, уместо да буде кушан, он искушавао Магдафа. Магбет је некада био честит и волели сте га, каже Малколм, па је мудро принети младо јагње као жртву да би се одобрвољио гневни бог. Зато он не може да верује Магдафу, који тврди да није издајник; и анђели су светлост, па је најсветлији међу њима пао. Магдаф се резигнирано опрашта од престолонаследника: „Сирота земљо, крвари, о, крвари! / Учврсти свој темељ, о тиранијо голема, јер се ваљани не усуђују да уставу ти ставе! / Неправдама кљукај се овим: јамчевину / на ово имаш право“ (4.3.32–35). Малколм каже да је свестан да њихова земља ропће под јармом, али да би наредни владар, он, имао још више порока и донео још више патње. Није, дакле, сумња у Магдафове намере једини разлог за његово одбијање; може он да рачуна на хиљаде енглеских војника спремних да поведу рат против тиранина. Али, свестан је да би унесрећио земљу јер би и Магбет, онако црн, поред њега изгледао чист као снег:

Он је, / То сумње нема, распусан крволок, / Пакостан, грамзив, потуљен, лажљивко,
/ Напрасит, вероломан, пренатучен / Свим пороцима којима уопште / Име се зна; ал
‘ нема, нема дна / Похоти мојој: жене ваше све, / Све кћери, све матроне, свеколике
/ Девојке ваше не би испуниле / Бездани амбис моје пожуде, / А сваку брану која би
пред прохтев / Испречила се мој развалила би / Похотност моја: боље је да влада / И
Макбет но овакав један. (4.3.58–66)

Магдаф нам овде даје дефиницију тираније: „нарав необузвано неуздржљива“ (4.3.67–68). Он се нада да, упркос тим пороцима, Малколм може да се врати на своје и да засити своје апетите у потаји, уколико врлине претегну. Од врлог оца и мајке која је више времена провела на коленима, у молитви, него на ногама, не може ни он бити зао. Но, Малколм га даље убеђује да их нема, а, „да имам власт, у пакао бих / Просуо слоге млеко благодетно, / Заглушио бих мир и покој светски, / Разорио бих сваку сагласност / И склад на земљи тој“ (4.3.96–99). Видевши да је Магдаф одустао и закукао над судбином њихове земље, из које је и побегао због тих зала, Малколм му одаје да је то био први пут да је изрекао неистине, јер се научио опрезу.

Кратка епизода са лекаром упознаје нас са чудесним моћима енглеског краља који лечи болесне и унесрећене. То је био Едвард Исповедник, који је исцељивао кужнике од којих су и видари дигли руке. Шекспиров омаж Шкотима новог краља Џејмса употпуњен је и почашћу коју одаје Енглеској и њеним заслугама. Рос, гласник и рођак Леди Магдаф долази и прво га питају за Шкотску.

Авај, земље јадне! / Безмало стрепи да и зна за себе! / Мајком је својом звати не можемо, / Већ гробом својим, где се осим оног / Ко ништа не зна, ништа насмејано / Не види никад; где небеса пара / Уздах и крик и вапај, а да нико / Не трепне оком; где големи јад / Изгледа отрцано узрујање; / Где се на звоно погребно тек једва / И пита ко за ким то оно звони; / Где свене живот честита човека / Пре него цвет за капом његовом; / И где се, пре но болест дође, мре. (4.3.167–174)

Рос најпре саопштава Магдафу да му је породица добро, односно у таквом стању их је оставио. Вести су добре, многи врли људи су се одметнули о Магбетове тираније, а овде је десет хиљада енглеских војника предвођених Сјуардом спремно да крене пут Шкотске. Али, Рос је чуо још нешто успут, вест толико страшну да ће Магдафове уши заувек замрзети његов језик кад је чује: Магбет је извршио препад на његов замак и побио му целу породицу. Раздирући бол оца и мужа тим је већи због начина на који је отишао и разлога због кога су невини страдали – због њега. Малколм га саветује да свој гнев преточи у освету, баш као што је и Хамлет знао, а Дух га подсећао, да не сме дозволити да отупи оштрица његове освете. Али, он нема децу, рећи ће Магдаф (4.3.218). Не постоји равна мера. Малколм му каже да се понесе храбро, као човек (“dispute it like a man“, 4.3.222), резонирајући цео наратив Леди Магбет о мушкости и чојству. Али, баш као што је њој некада одговарао Магбет, сада Магдаф каже да мора као човек то и да проживи (4.3.224). Бити човек значи и осећати, жалити, патити; не само бити смео и одлучан. Метафору оштрења сечива из *Хамлета* Малколм понавља и када каже Магдафу: „Нек’ то за мач ваш / Тоцило буде: нек’ се прометне / Ваш јад у гнев, нек’ то не отроми, / Већ нек’ разбесни срце ваше!“ (4.3.231–232) Магдаф неће изигравати жену „очима

својим“, решен је да се бори, што је мелодија која већ „звучи мушки“, како задовољно констатује Малколм. Магбет је зрео да падне.

Пети чин, динамичан и брз какав јесте, доноси нам девет кратких сцена. У првој, лекар и властелинка посматрају Леди Магбет како месечари. Властелинка му описује ритуале Леди Магбет: „Откад је његово величанство отишло на бојно поље, виђала сам је како устаје из постеље, баца на себе своју домаћу хаљину, отвара своју скрињу, вади отуд хартије, развија их, пише на њима, прочита то, па онда печати, и опет се враћа у постељу, а све то ради у дубоком сну.“ (5.1.3–7) Овакав невербалан израз, услед немогућности да се траума вербализује, Фројд је анализирао у већ поменутом есеју „Remembering, Repeating and Working Through”.³³ Типично за личне, али и колективне трауме, то исцељење је неко пронашао у сликању, вајању, ткању (као Тенисонова Леди од Шалота)... свакако, у радној терапији. Дана Монах са Универзитета у Јашију, Румунија, упознала је учеснике Европске конференције шекспиролога у Будимпешти 2023. године на румунску адаптацију *Romeo и Јулије, Juliet. A Dialogue About Love* (2001), редитеља Андраша Вишкија,³⁴ где је жена политичког затвореника, након година раздвојености, и сама одведена у логор. Она се присећа драме *Ромео и Јулија* и целу је одигра ћутке, уз помоћ њихове две бурме уместо две позоришне лутке. Она није професионална глумица, нити се бави књижевношћу. Шекспирове драме сетила се јер је играла Јулију у школској представи, чиме нам редитељ уводи тему аматерског позоришта, али и Шекспировог присуства у нашим животима, као израза емоција, поуке и утехе.

То је зацело велики поремећај у природи (“perturbation in nature“, 5.1.7), констатује доктор за појаву да су јој очи отворене и док спава. Властелинка каже да њена господарица тражи да увек светло буде поред ње, те стално носи свећу. Сада се плаши мрака, а некада су и она и Магбет желели потпуни мрак за своја злодела. Пакао је мрачан (5.1.31), сетићемо се речи њиховог вратара. Док безуспешно покушава да спере мрље од крви са руку, оне исте мрље за које је некада мислила да је довољно мало воде, Леди Магбет се присећа свих невиних жртава: краља Данкана („ко би рекао да има толико крви?“, 5.1.33–34), жене тана од Фајфа (Магдафа), Банка. „Ни сви мириси Арабије неће помоћи да ова мала рука замирише пријатно“, вајка се она (5.1.42–43). Доктору је јасно да је овај поремећај потекао из неког злодела, али властелинка одбија да му открије страхоте које њена господарица изговара у сну. Она одиграва сцене са мужем после убистава, од лупања на вратима, до уверавања да је Банко мртав и безопасан.

Лекар схвата шта су могући узроци ове болести, а предвидео је и трагичан исход:

³³ Freud, S. „Remembering, Repeating and Working Through“, *Op.cit*, 145–156.

³⁴ “Of Beauty and Consolation: The Memory of Communism in Romanian Adaptations of Shakespeare“

Гадне се ствари шапћу околу. / Из неприродних дела настају / Смућења неприродна;
 коме се / Окужи душа, тај ће тајне своје / Јастуку глумом да исповеда. Свештеник
 њој је више потребан / Неколи лекар. Боже, Господе, / 'Прости нам свима! Мотрите
 на њу; / Уклон 'те из близине њене све / Чиме би могла да се озледи, / И стално је
 на оку држите. / Па, лаку ноћ; помела ми је дух, Запањила ми вид. / О том што чух
 Размишља ал' да кажем не смем ништа. (5.1.65–69)

Када буде разговарао о својој пацијенткињи са Магбетом, у трећој сцени, лекар покушава да му објасни у каквом је стању Леди Магбет. Али, њен муж тражи неко брзо решење, да је очисти од те болести као што би му сад добро дошло да очисти земљу од Енглеца (5.3.56–57). Како ишчупати болна сећања, како заборавити? Сећање и заборав обрадили смо у поглављу о *Хамлећу*, где смо видели да је некад немогуће ослободити се непријатних, нежељених успомена, а некада заборављамо оно што се трудимо да сачувамо у сећању.

Доктор каже да „Није, господару, / Она толико болна кол'ко јој је / Потресен дух привиђањима честим / Која је сна лишавају.“ (5.3.37–39) Али, не наилази на разумевање:

МАГБЕТ. Од тога Лек да јој нађеш; ниси кадар зар / Да помоћ даш оболеломе духу, /
 Уврежен јад из свести да ишчупаш, / Из мозга писмо бриге да сасечеш, / Да каквим
 слатким противотровом, / Што заборав донесе, спереш с душе
 / Опасну твар ту која опасно Мори јој срце?
 ЛЕКАР. Ту се сам болесник / Мора да лечи.
 МАКБЕТ. Лекове дај тад псима; шта ће ми? (5.3.40–47)

Магбет нема стрпљења да га саслуша, а камо ли послуша, јер је усред припрема за рат. У претходној, другој сцени, сазнајемо да махнито гради утврђења око брда Дансинејн. Сматрају да Магбет сада на својим рукама осећа убиства која је починио; неки говоре да је луд, а неки, „који га мање мрзе, зову то / јуначким бесом“ (5.2.14–15). Ангус описује како Магбету узурпирана титула виси као превелика одећа, туђа и непримерена (5.2.20–21). Сви га слушају зато што морају, а не зато што га воле, а тога је свестан и сам Магбет, како ће нам рећи мало касније, када помиње клетве својих поданика, пригушене, али из дна душе (5.3.27).

Енглеска војска је стигла до Бирнамске шуме, вођена жељом да освете неке давнашње губитке. Пророчанство вештица о померању Бирнамске шуме до Дансинејна реализовали су баш они, енглески војници, тако што је свако посекао по грану и носио је пред собом, у четвртој сцени.

У петој сцени, Магбета и слугу прене женски крик. Заборавио је, каже, укус страха. Пошто је природно да се човек нечега плаши, увиђамо колико је Магбетова трансформација неприродна, колико је сада мање човек, баш кад се приближио идеалу (нат)човека Леди Магбет. Доносе му вест да је краљица

мртва, а он лаконски реагује: „Касније да је умрла, / Часа за такву поруку би било“ (5.5.17–18). Не знамо да ли то значи да је умрла прерано, или да није изабрала прави тренутак, јер се Магбет спрема за одсудну битку. Стенли Кавел, у есеју “Macbeth Appalled” („Запањени Магбет“).³⁵ Магбетову немогућност да ожали Леди Магбет; погрешан тренутак за смрт је као састанак на који сте закаснили. Ако нема времена за жалост, наступа разочарање. Ако тако посматрамо историју света, историја је неожаљено разочарање.

Сада му је јасно да се пророчанство вештица остварује и за оно што је мислио да је немогуће. Претходно, у кратком солилоквијуму треће сцене, представио нам се као остарели, уморни и усамљени владар који не сме ни да се нада ономе што сваки сиромаш има: част, љубав, послушност, мноштво пријатеља (5.3.25). Подсећа нас на Лорда Бајрона, који је у тридесет и шестој години већ помињао јесен свог живота: „Већ сам / Наживео се; животни мој пут / Међ’ жуто лишће и међ’ осмуђена / Поља већ зађе“ (5.3.22–23)

У таквом меланхоличном расположењу Магбет изговара и свој најпознатији монолог, чији су стихови даровали наслове неколицини романа (поменимо само *Буку и бес* Вилијама Фокнера). Живот траје кратко, колико пламичак свеће или наступ несигурног глумца на сцени; уз то, нема никаквог смисла:

Сутра, па сутра, па и опет сутра, / С дана на дан се пузи овим ситним / Кораком према
слогу последњем / Писања нашег, а јучерашњице / Свекол’ке наше лудима су само /
На путу овом присветљивале / До часа кад у смрти се изветри. / Утули се, утули се,
кандилце! / Живот је само сенка која хода, / Кукавни глумац што на позорници / Сат-
два се пући и разбацује, / А потом зуба не обели више. / Бајка је то што тикван прича
њу, / Препуна буке, помаме и беса, / А посве празна. (5.5.19–27)

Прашина и, у наредном стиху, сенка: Хорацијеве *pulvis et umbra*, то је човек. Настао из земље, у земљу се враћа, у прах се претвара; слабашан као сенка.

Магбет почиње да сумња у „дволичност сатанину, што ми лаж / потура к’о истину“ (5.5.42–43). Но, одлучан је да се бори и тако ће остати и када схвати да је преварен, да су му вештице рекле истину, али не целу. У осмој сцени, када је схватио да се налази испред Магдафа, одлучио је да га поштеди јер је већ превише његове крви пролио. Самоуверено каже да му може наудити само неко кога није жена родила, а Магдаф тријумфално одговара да је рођен пре времена, „изрезан из мајчине утробе“ (5.8.15). Магбет одбија да остане у животу, везан и изложен као пример тиранина; одбија да љуби тло пред Малколмовим ногама. Улази у своју последњу битку, свестан да ће погинути. Достојанство и храброст, или хибрис, свако ће ценити по свом односу према

³⁵ Bloom’s *Macbeth*, стр. 72

Магбету. Магдаф у деветој сцени доноси Магбетову главу пред краља и сада знају да „слободу стек’о је свет“ (“the time is free“, 5.9.22)

Џенет Аделман у Магдафовој нерањивости види и Магбетову жељу за нерањивошћу и независношћу од тела жене.³⁶ Кад каже „материнска моћ“, она не мисли ни на једну мајку или жену појединачно (иако отеловљење имамо у Кориолановој мајци Волумнији, рецимо), већ нам тај појам призивају пре свега вештице и Леди Магбет. Кроз Магбетов однос са њима, ова драма постаје представа примитивних страхова за мушки идентитет и самосталност, због женског присуства које се помала и прети да им контролише ум и поступке, чак и издалека, чак и ако више нису живе. То је и она мајка која је гушила Лира. Магбетове речи о лепом и, истовремено, ружном дану (1.3.38) ехо су вештичијих речи о лепом и ружном (1.1.11). „Аутономни мушки идентитет, који је овде доведен у питање, вратиће се тек након немилосрдног одстрањивања женског присуства, што је чудно испуњење вештичијег пророчанства“. Не само вештичије, Магбет понавља и речи своје жене, што нам говори о њиховом утицају на њега. Рецимо, када убиство Данкана назове „крвавим послом“ (“this bloody business“, 2.1.42), он понавља реч коју је Леди Магбет употребила по његовом повратку кући („брига“ на српском, “business“ на енглеском). Тај еуфемизам јавиће се на још неколико места у драми, као референца на убиство, али и на вештичија пророчанства, у разговору са Банком (2.1.27). За крај, употребиће је сама Хеката: „Замашне ствари свршити треба“ (3.5.25). Коркоран примећује и да Магбетово „урађено је“ (енг. “’tis done“) одјекује првим вештичијим „Урадићу, урадићу, и урадићу“ (1.3.10), а речи „уради“, „учињено“ и „дело“ су свеприсутне у представи, чак до те мере да одјекују у неким њеним правим именима („Данкан“, „Доналбејн“, „Дансинејн“).³⁷

Последња, девета сцена, доноси оптимизам: враћен је законски поредак, вратио се законити престолонаследник, вратио се спокој међу житеље Шкотске. Вратиће се и сви остали који желе, јер Малколм обећава да ће им упутити позив. Сви ће бити награђени за допринос и заслуге. Лаконски се осврнувши на „касапина и краљицу му сатанску, за коју држи се да је живот сама себи узела руком свирепом“ (5.9.36–38) као узрок патњи и избеглиштва својих сународника, Малколм их позива у онај исти Скон на своје крунисање и окреће нови лист у историји Шкотске. За смрт Леди Магбет, као и Офелијину, сматра се да је чин самоубиства. Али, само се сматра и претпоставља, нема очевидца, па прихватамо тај узрок као логичан и очекиван. Лишене сваког смисла постојања, полуделе од жалости и кајања, оне се не могу опоравити као мушкарци и рећи „слободан је свет“. Остају заробљене у крхотинама сломљеног срца и помућеног ума, усамљене и препуштене борби са својим демонима. Суицид је за њих једино избављење.

³⁶ “Born of Woman”: *Fantasies of Maternal Power* у Bloom – *Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 34

³⁷ Corcoran, *Op.cit.*, стр. 7

Продукција Народног позоришта,³⁸ у режији прерано и изненада преминулог Јагоша Марковића, иако се верно држи аутентичног текста, прозорљиво се завршава крунисањем Малколма и разговором вештица са почетка драме, али се сада договарају о наредном сусрету и то са – Малколмом. Круг се затворио, али почеће нов циклус борбе добра против зла. Студенти и ја смо, након више пута одгледане представе, „замерили“ режији на изостављању сцене са Леди Магдаф и њеним сином, непосредно пре масакра; разговора између Малколма и Магдафа у Енглеској, где Малколм тестира Магдафову честитост; као и делова Магбетовог монолога „сутра и сутра...“ након смрти Леди Магбет. Драматуршки, целина вероватно није нарушена и ништа јој не недостаје. Нама, као читаоцима који познају Шекспиров текст, важније су речи од осталих елемената. Зато је важно тешње повезивати књижевност и драмску уметност, посебно код аутора који су и писали за сцену, не за читање. Режија Никите Миливојевића³⁹ је, рецимо, „распаковала, па поново спаковала“ Магбета, теже је пратити и повезивати делове ако не познајете текст, али можда је тако и ефектније: прилазимо представи отвореног ума, без очекивања и унапред зацртаних поступака. Окосница радње су снови. Амбиција, снови о круни, али и кошмарни снови, који се мешају са стварношћу. Три глумца – три Магбета и сви женски ликови као лица Леди Магбет, њих пет. Комплексност личности, превласт једне или друге стране у датом тренутку, а не монолитност, то смо видели на делу. Почетком драме, на коме вештице свирају гитаре као неки женски рок бенд, као и касније присуство вештица, стопљених са осталим лицима Леди Магбет, јасно одређују место и утицај вештица.

Анализом Леди Магбет – не насловног јунака, њеног мужа – професор Клајн се враћа на питање савести. Концепту човештва супротставља његов антипод – нечовештво, али не да би му судио, него да би га разумео. По томе је Клајн сличан Шекспиру и, рекли бисмо, зато га је тако добро осећао и тумачио. Констатујући да се она једнако плашила свог „млека људске доброте“ ништа мање него Магбетове, он опет налази зрно човештва и у таквој „архивештици“, каквом су је сматрали и критичари у публика.⁴⁰ Она је, као Ричард Трећи, свесно сузбијала у себи савест и човечност, тако да је нечовештво постало њен свестан став, вероватно и њена природа. У наступима сомнамбулизма и њене речи и њени поступци показују како је савест неумољиво подсећа на неокајани злочин. Клајн закључује: Леди Магбет је и добра жена и „архивештица“, јер такав је човек, саздан од противуречности. И квинтесенција прашине и ремек-дело, украс света (*Хамлеј*).

³⁸ <https://narodnopoziroiste.rs/predstave/magbet>

³⁹ Српско народно позориште (Нови Сад) / Београдско драмско позориште Град театар Будва / Новосадско позориште – Újvidéki Színház / Шекспир фестивал, <https://sekspirfestival.org/portfolio/magbet-3/>

⁴⁰ Клајн, *Op.cit.*, стр. 149–160

Магбет, каже Роберт Миола,⁴¹ не поступа као старогрчки јунак вођен осећајем дужности. Он је свестан зла коме се препушта. Магбет, Леди Магбет и Банко су слике, симболи у једној схеми; симболи сила које делују у сваком моралном конфликту. Можемо то назвати вољом, нагонима, нечим што припада крви и елементарним страстима. Ни воља Леди Магбет није сасвим воља жене, већ и сила природе. Шекспир нам приказује природни поредак насупрот хаосу, нереду (мржњи); тај хаос почиње прерастањем Магбетове чврсте воље у безосећајност краља, потом у ужасну отуђеност оба саучесника и краљичино жалосно месечарење; на крају је Магбет само монструозан и око њега су само непријатељи или средства или препреке. У том смислу је Магбет трагедија успеха.

⁴¹ Miola, *Op.cit.*, 99–101

Отело

Најраније белешке о трагедији млетачког Мавра наћи ће се у извештајима о представама из 1604. године. Знамо да је Шекспир волео Венецију и замишљао је као земљу сунца и либералног духа, карневала и слободне љубави. Поред *Млеџачкој шрџовца*, чија се радња дешава у истом граду, Шекспира за Венецију и, уопште Италију, везују његови контакти: Џон Флорио, издавач и преводилац, захваљујући коме је Шекспир читао, између осталих, есеје Мишела де Монтења у преводу на енглески језик; Емилија Басано, такође Енглескиња италијанских корена, за коју се верује да је „црна дама“ из Сонета и Шекспирова љубавница коју је невољно делио са својим меценом, ерлом од Саутемптона. У својим *Првим њлодовима*,¹ Флорио је о Венецији писао као о раскошном и добро опремљеном граду, украшеном лепим женама, густо насељеним и крцатим свиме добрим (“You shall see a fayre citie, riche, sumptuous, strong, wel furnished, adorned with fayre women, populated of many people, abundant, and plentiful of all good things”).

Представа „Емилија“, премијерно изведена у Глоб театру августа 2018. године, представља нам феминисткињу која носи исто име као прото-феминисткиња из *Ойшела*, храбра жена зликовца Јага, али и као Емилија Басано, Шекспирова потенцијална „црна дама“ из *Сонета*. Представа је најављена овако:²

1609.

ЈА САМ ЕМИЛИЈА.

Списатељица. Супруга. Љубавница. Мајка. Муза.

Не чујем се.

Желим образовање, равноправност, шансу, поштовање. За све нас.

Желимо избор.

Желимо глас.

¹ John Florio, *First Fruits*, 1578. из предавања др Скота Анета, Робинсон Колец, Кембриџ (Зоом, 12. фебруар 2022)

² <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on/emilia-2019/>

2019.

МИ СМО ЕМИЛИЈА.

Пре 400 година, Емилија Басано је желела да се њен глас чује.

Није се чуо. Њена прича је и даље наша прича.

Емилија и њене сестре допиру до нас кроз векове, страшћу, бесом, смехом и песмом.

Послушајте их. Нека нас надахну и уједине.

Времена се напакон мењају. Недовољно брзо. На вама је. Све смо ми Емилија.

Станимо уз њу, да нас преброје.

Но, иако либерална и модерна, Венеција коју је Шекспир познавао (замишљао или и посетио, немамо доказа), Венеција тог доба била је оптерећена антисемитизмом, а и расизмом. 1570. године формиран је први јеврејски гето у предграђу, а Јевреји нису имали право на држављанство и остале бенефиције локалног становништва, само обавезе према држави. Шекспир је, очигледно, то знао. Питања антисемитизма, нарочито после страха Хоолокауста, као и расизма, чине овај комад актуелним и изазовним за адаптације у разним контекстима тоталитаризма и репресије. Први црни Отело био је чувени афроамерички глумац из Њујорка, Ајра Олдриц, 1825. године. Напустивши Америку због системске дискриминације, каријеру је градио у Великој Британији, где се штитио измишљеним краљевским пореклом из Африке, као да је несвесно преузео део Отеловог идентитета.

„Шта је то црно-бело и чита се?“, питалица је чији је тачан одговор – новине, а коју професорка Марџори Гарбер наводи као поједностављен опис *Ойшела*. Ово је трагедија о љубомори, освети, макијавелизму, заблуди и лаковерности, али и веома интимна, породична, брачна прича. Може ли се једном нарушено поверење обновити, зашто верујемо гласинама уместо особи коју волимо, колико заправо познајемо ту особу и да ли је то љубав или нека друга емоција: заљубљеност, самољубље, егоманија? Грејс Стјуарт пише о Отеловом нарцизму, јер сматра да он настоји да жена у коју се заљубио буде огледало у коме је одраз његовог идеализованог „ја“.³ Шекспир се бавио обмањивачима, додаје Л.К. Најтс, али још више обманутима.⁴ Као и за лудило, и за наивност, лаковерност, пријемчивост за обмане, мора постојати нека склоност или предиспонираност. За разлику од Хамлета који сумња у све и чија је „пророчка душа“ готово све већ знала унапред, Отело не сумња ни у кога и поступа реактивно. За њега је Јаго отеловљење честитости, у Касија има бескрајно поверење док га не разочара ексцесивним понашањем на стражи; у Дездемону такође никада није а priori сумњао, све док јој овај први, као особа од највећег поверења, није ставио на чело ознаку „блудница“ и Отелу је остало само да тај натпис утисне у ту „књигу чудесну“ (4.2.). Отелова трагична

³ Stuart, G. *A Psychological Study of Self-Love*, у Knights, *Op.cit.*, стр. 168

⁴ Knights, L.C., *Op.cit.*, стр. 168

грешка, као и Лирова и Глостерова, је то што је веровао погрешној особи, а од себе одгурнуо искрену и пуну љубави, која је га је упркос томе волела безусловном љубављу до смрти, ризиковала и жртвовала се за њега.

Шекспир је као основу за свој заплет узео причу из збирке Ђиралдија Ђинција, *Хекатомити* (Girardi Cinthio, *De gli Hecatommithi*, 1565), настале под утицајем Бокачовог *Декамерона*. Док је оригинална Дездемона, једини лик са личним именом у овој причи, била у главној улози да би послужила као лош пример девојачке непослушности, као и разлог заставникове љубоморе на Мавра, Шекспир је томе додао много комплексније слојеве. Марокански Мавар је генерал млетачке морнарице и жени се знатно млађом локалном племкињом, која ни по чему није „суђена њему“, као што ни Офелија није смела да се нада љубави са Хамлетом. Но, он има углед и заслуге за државу, па ћемо видети колико је то лицемерје које је свеprisутно и данас: да ли су Европи афрички досељеници и њихови потомци добри као радници, војници, врхунски спортисти и забављачи, али не и као чланови породице, блиски пријатељи, надређени?

Комад почиње солилоквијумом Отеловог заставника Јага, који му је десна рука и у рату и у миру. Искусан и добро упознат са домаћим миљеом коме припада, Јаго је Отелу нека врста водича и саветодавца за „мирнодопска“ питања, нарочито за особине и навике млетачких жена. Анализирајући архетипове у поезији, Мод Бодкин⁵ констатује да је Јаго Отелова мрачна страна; његов цинизам, који изражава простим и идиоматским језиком, она супротставља Отеловом егоцентричном романтизму који нема одбрану. Незадовољан што је за свог поручника именовао неискусног Фирентинца Касија, Јаго је револтиран, поверава Родригу да служи Отелу да би служио себи. Ни сам не би био Јаго, кад би могао да буде Отело: „А када ми израз лица / И став открију намере срца мог / И његов ритам, ја ћу срце своје / На рукаву свом носити да га чавке / Кљују: ја нисам оно што јесам” (1.1.62–66).⁶ Ко сам, а за кога се издајем, привид насупрот стварности – мотив у свим великим трагедијама, који доноси питање лаковерности или неодбрањивости од обмане, како је и краљ Данкан констатовао за издајнике који добро глуме. Ту вештина и мудрост не помаже.

Родриго је љубоморан на Отела јер је и он заљубљен у Дездемону, због чега ће током целе радње драме плаћати Јагу новцем и драгуљима за посредовање у освајању Дездемоне. Он назива Отела „дебелостим“ (“thick lips“, 1.1.67.) и то је тек први пример говора мржње. Кад одјуре код Брабанција, њеног моћног оца (“Il Magnifico“) да га усред ноћи узбуне због бекства његове ћерке са Мавром, Јаго ће рећи „Ево сад, сад, баш сад / Матораци један, ован-

⁵ Bodkin, Maud, *Archetypal Patterns of Poetry*, цитат по Knights, L.C., *op.cit.*, стр. 30

⁶ Сви цитати из драме *Отело* на српском језику преузети су из превода Александра Саше Петровића, Виљем Шекспир, *op.cit.*, стр.1423–1472

црнорунац / Туца ваше јагњешце бело“ (1.1.89–90); па одмах затим: „Један арапски пастув / има да вам зајаши кћер; унуци ће да вам ржу, / рођаци да вам буду тркачки коњи, а рођаке / бедевије!“ (1.1.11–113). Родриго апелује на Брабанција да избави ћерку из загрљаја похотног Мавра. Брабанцио каже да је нешто слично сањао и сада га притиска јава. Јаго се правда да мора да служи Мавра, који је сада битан за државу због рата око Кипра, али уверава га да је то што показује само привид љубави. Брабанцио закључује, а Родриго му, наравно, потврди, да постоје књиге о практиковању враџбина и да је младост и невиност његове ћерке зацело тако злоупотребљена.

На почетку друге сцене, Јаго је већ код Отела и препричава му своју верзију сусрета са Брабанциом. Једва се, каже, суздржао да га не убије, иако је толико људи посекао током битака. Отело, који се нерадо хвали и не говори много, сада подсећа на своје краљевско порекло и на заслуге за Сињорију и Републику. Мирно чека сусрет са млетачким дуждем и својим тастом. Прекида их Касио новостима са Кипра, због чега је Отело хитно позван у Сенат. Тамо га, међутим, дочека Брабанцио, који га оптужује за вештичарење. Немогуће је другачије објаснити како је тако нежна девојка, премлада за брак, која је избегавала и себи равне младиће – Млетке златних локни, како је она „побегла из очевог окриља на те чађаве груди тако нечега“ (подвукла Н.Ш.) као што је Отело (1.2.70). Захтева да га ухвате и затворе. Уверен је да ће га дужд подржати, иначе ће робови и пагани ускоро постати државници. Менталном склопу какав је Брабанцио, то је било непојмљиво и ужасавајуће.

У трећој сцени најпре се разговара о државном питању. Турци су кренули према Родосу уместо према Кипру, што Млечани тумаче као маневар да би их заварали, јер је за њих Кипар свакако важнији. За ову епизоду Шекспиру је вероватно послужио истинити догађај из 1570. године, када је турска флота напала Родос. Дужд одлучује да Отела хитно пошаље на Кипар, односи се према њему с уважавањем, али прекида их избезумљени Брабанцио, који опет помиње шарлатанство и враџбине, јер је немогуће да природа направи тако бизарну грешку. Отело се, смиреним и свечаним тоном, обраћа се господи с молбом да га саслушају. Слично Корделији, која напомиње да није речита као њене сестре, он каже да је прост у говору и да није вичан пријатној комуникацији у миру, јер је ратник. Али, једино што је из свега изговореног тачно је да је освојио Брабанциову ћерку. Зар да се заљуби у оно што се плашила и да погледа (1.3.97), пита Брабанцио. Отело тражи да доведу Дездемону да посведочи, а догле ће он испричати како се родила љубав између њега и младе девојке, чијег оца је посећивао као пријатеља.

Њен отац ме је волео и често / У кућу звао – и тражио стално
Да му о своме животу причам / Из године у годину – о биткама,
Опсадама и ћудљивој ратној срећи / Која ме је на том путу пратила...

Дездемона је пажљиво слушала ово / Да би за труд ми дала савршен један
 Свет уздисаја, заклињући се при томе / У веру своју да је све то тако
 Чудно, чудно, немерљиво / Чудесно, тужно и веома дирљиво,
 Страшно дирљиво; рекла ми је једном / Да би чак више волела да то никад
 Није чула, но и да жали што и њу Бог / Човеком таквим није створио.
 А једном ми је захвалила срдачно / И рекла: будем ли имао друга
 Који њу воли, да га научим / Да прича причу о мом животу,
 Па ће му она бити наклоњена. / А ја ту згоду искористим тада
 Да јој кажем да она збиља мене воли / А да ја волим њу и то су све те чини
 Које ја употребих. – Ево госпе: / Па нека она сама просуди. (1.3.127–169.)

Да ли се Дездемона заљубила у старијег човека тамне пути, храброг ратника чије су авантуристичке приче истините, или у те његове приче и његов живот који ју је дирнуо? Да ли је створила идеал или је, просто, желела да некога воли и с неким саосећа, а сажаљење је, кажу, капија љубави? С друге стране, да ли се Отело заљубио у невину и љупку Млечанку од које га дели генерацијски и сваки други јаз? Да ли је њему била потребна безусловна љубав и дивљење, да ли је у њеним очима видео идеалног себе и пожелео да задржи тај ореол? Не знамо колико су се дуго познавали и колико добро су се упознали пре ступања у брак. Отело је Шекспирова драма типична по двострукој шеми времена, где је тешко претпоставити колико је времена прошло и где имамо како контракцију, тако и дилатацију времена.

Долази Дездемона и, слично Корделији, изјављује да ту види двоструку обавезу, односно „подељену послужност“ (“divided duty“, 1.3.179). Оцу је захвална на животу који јој је подарио и на одгоју; и живот и образовање упућују је да испуњава дужност према оцу. Али, сада има и мужа, према коме такође осећа поштовање и обавезу. Као што се њена мајка, између те две дужности, определила за мужа, и она је за Отела. Брабанцио је захвалан што нема још деце, јер би га искуство са Дездемоном претворило у тиранина који децу ставља у окове. Тако је један други млетачки отац, Шајлок, закључавао своју ћерку Ребеку, али је ипак побегла за хришћанина и однела све очеве дукате из куће. Отело моли да Дездемона остане код оца док је он на Кипру, али ни отац ни ћерка то не желе и Дездемона ће поћи на Кипар за мужем. Након што је испратио Отела, дужд Брабанцију саопшти свој утисак: „Ако нам врлина није у оку трн, / Онда ти је зет више бео него црн“ (1.3.285–286). Брабанцио, слично краљу Лиру, испраћа ћерку и зета колеричним тоном и узвикује Мавру да обрати пажњу јер, преварила је оца, па може и њега (1.3.288–289). Ових злослутних речи Отело ће се сигурно сетити у тренуцима кад га је морила сумња и можда су биле баш онај тас на ваги који је „пресудио“ да је Дездемона крива.

Јаго је поново са Родригом, који је очајан због Дездемониног брака са Отелом. Једини лек види у смрти, али Јаго га одвраћа речима да је за својих

двадесет и осам година видео свашта и да би био глупљи од мајмуна ако би се убио због љубави. Будући да од њега узима материјалне вредности, Јаго са Родригом и разговара као материјалиста. Тако ће за врлину, коју пред Отелом назива најважнијом у животу, Родригу рећи да је то глупост и да је искључиво на нама да бирамо какви ћемо бити. Наше тело је башта чији је баштован наша воља. (1.3.314.). Све се своди на новац у новчанику, једино је важно трпати што више новца у кесу. Зато имамо разум, да хлади узавреле страсти и чува нам равнотежу (1.3.320). Утешно је и то што су Маври ћудљиви и лабилни, наставља Јаго док понавља – пуни кесу новцем – брзо ће се засити Дездемоне, а и она њега, па ће Родриго ускоро уживати у њој. Да се вратимо на тему љубави, у овом мноштву љубавних троуглова: да ли је то што Родриго осећа према Дездемони – љубав или само опсесија, фиксација да мора да је има и изазов да је преотме Отелу? Не знамо да ли су се икада срели, мада то што он зависи од Јаговог посредовања и није необично; тако се Касио у Отелово име удварао Дездемони. Љубав код Шекспирових младих парова је таква и у *Ромеу и Јулији*, *Како вам грађо*, *Укроћеној јорџади*... Ватрена, нестрпљива, на први поглед и фатална. А у то колико је дубока и постојана, отпорна на искушења и „ферментацију“ звану брак, како би рекао Лорд Бајрон, баш и немамо увид. Вероватно због тога нам Шекспир и не приказује брачни живот, јер та слика не би била идилична и романтична као што је увертира у брак. Додатно, ни из личног искуства није имао идеалну слику брака и породичног живота, што се види и по односима очева и ћерки у његовим делима, али и честом мотиву прељубе. Шекспирови биографи верују да није случајно то што два најомраженија зликовца, Ричард Трећи и Едмунд, носе имена по његовој браћи, са којима га је, као се говоркало, варала супруга Ана. Говоркало се и да је Отело присан са Јаговом женом, каже нам Јаго на крају Првог чина. Но, нити је он сигуран да је то истина, нити је њему стало до женине љубави, али сама сумња је исто што и уверење. Јагу је то још један разлог, односно, изговор да мрзи Отела и, такође, инспирација за монструозан план који ће „породити пакао и ноћ“. Рачуна на Отелову отворену природу, на његово поверење које ужива, на то што верује да су људи онакви како се чини да јесу и лако га је вући за нос. А какав је Јаго? Каже да има двадесет и осам година; ожењен је Емилијом, Дездемонином дружбеницом на Кипру; еталон макијавелистичког антијунака, јединог који се нимало не покаје ни на самом крају, нити му Шекспир обезбеди оправдање у виду комплекса из детињства, физичког хендикепа или слично. Он је есенција зла, неспособна да воли било кога, што ће показати и када хладнокрвно убија сопствену жену да га не би одала. Користи околности у којима је Отело „аутсајдер“, Мавар у Венецији који нема много искуства мимо војничког, па му је он водич и саветник.

Радња другог чина почиње на Кипру и ту ће остати све до краја драме. Простор је релативно скучен, изоловани су на том острву од осталих чланова

заједнице и то утиче на менталне процесе. Представа у Југословенском драмском позоришту то је визуелно истакла обележивши јарко жутом бојом мањи део позорнице и ограничивши кретање глумаца на тај простор.

У ишчекивању Отеловог доласка, Млечани који су већ пристигли на Кипар изражавају забринутост због олује на мору, али и задовољство што је готово цела турска флота у њој доживела бродолом. Касио је већ стигао, Дездемону је допратио Јаго и сада се чека долазак команданта – Отела. У тој стрепњи, Дездемона се труди да буде весела, прихвата Јагово шегачење, иако каткад двосмислено и на граници вулгарног. Но, њене мисли су на узбурканом мору и нестрпљиво чека свог господара. Јагова мизогинија испољава се на прво појављивање његове жене: када Касио пољуби Емилију, Јаго му каже да би му била пуна капа кад би му она давала усне колико мужу језик, односно колико прича. Дездемона је брани, али Јаго наставља са увредама и проширује им обухват на цео женски род: „Устајете ради игре, а одлазите у кревет на рад“ (2.1.113). На Дездемонин упит како би је хвалио, Јаго пева риму о лепој и паметној, где памет користи лепоту, али додаје да би се и глупа снашла, јер би је лепота довела до добре удаје. Нил Коркоран истиче Јагов вокабулар као презрив и ласциван (енг. “rhetoric of derogation“): од алегорије „црни ован/бело јагње“ коју је употребио пред Дездемониним оцем, преко називања људи псима, јарцима и магарцима, до тога да и за своју жену каже „подла дроља“ и „гадура“ (енг. “villanous whore“, “filth“, 5.2.).

Док Дездемона одбацује његове опаске и саветује Емилију да га не слуша иако јој је муж, Јаго је већ у акцији: помно посматра како Касио љуби Дездемонину руку и каже да ће и тако малом мрежом ухватити тако велик улов као што је Касио (2.1.164). Од почетка му цео развој догађаја иде на руку, свака ситница има потенцијал који ће Јаго искористити у своје сврхе. Љубомора је Јагов основни покретач, он води и покреће интригу, којом изазива љубомору и код Отела, иако му није својствена. Станиславски Јага види као уметника, глумца и режисера. Он ужива у томе да „спокојно, хладно, као велики техничар своје уметности, влада туђом душом и он све то постаје јер је роб свог страшног самољубља.⁷ Слично су мислили и романтичар Виљем Хазлит и чувени критичар Бредли, сматрајући Јага „измештеним уметником“ који немилосрдно спроводи свој план. Ако је по идејама он Шекспиров сурогат, онда је као научник без етичких скрупула, посматрач људске природе без заузимања става, сматрао је Вистан Хју Одн, инспиришући контроверзну серију Би-Би-Си-ја (1981). Сетићемо се да смо у уводу истакли сличне оптужбе које су на рачун Шекспира као аморалног долазиле од руских класика.

Када Отело стигне, Дездемонина радост и олакшање надахнуће га да изговори следеће речи:

⁷ Режисерски план *Отела*, цитирано по Клајн, *Op.cit.*, стр. 99

Радости душе моје! Ако после
 Свака олуја таква затишје долази,
 Нек ‘ хује ветри док смрт не пробуде!
 Кад бих сад умро, била би то срећа
 Велика; јер страх ме је да ми судба
 Незнана никад више донети неће
 Такав потпуни мир. (2.1.176–184)

Зашто Отело помиње умирање у оваквом тренутку? Можда је нека црна слутња, која ће се показати као пророчка; можда само страх да тај рај у коме је почео да живи неће потрајати; а можда, као Џон Китс у „Оди славују“, жели да умре док је најсрећнији, јер му никада неће бити лепше него сада.

Јаго је поново са Родригом, који је такође пристигао на Кипар. Да би га искористио за свој план елиминације Касија, он Родригу саопштава да је Дездемона заљубљена у Касија. Није се ни могло очекивати да потраје њена фасцинација Мавровим хвалисавим причама, јер „њено око се мора хранити“ (2.1.215). Ускоро ће се заситити Отела:

... тражиће она – да би се опет успалила и у себи / нову жеђ изазвала – неко привлачно лице / одговарајућих година, отмености и лепоте: све оно / што Мауру недостаје. Кад буде увидела да тих / погодности нема, она ће у својој тананој / нежности да се осети превареном: почеће дубоко / да уздише, да избегава Маура и да га се гади. / Сâма ће је природа навести на то и нагнати / да нађе неког другог. (2.1.216–223).

И док се Родриго о Дездемони изражава слично као Касио, као о суштој врлини и чистоти, Јаго тврди да њена рука у Касиовој није била учтивост, већ пожуда; да се не би ни заљубила у Мавра да је тако смерна и благословена. Излаже план за вече: Касио ће бити на стражи, а зна се да је нагао и пргав и Родриго ће га лако изазвати да га удари палицом, што ће бити довољно. Јаговим солилоквијумом самозадовољства завршава се прва сцена:

ЈАГО : Да је Касио воли, то стварно верујем: / Да она воли њега, природно је
 И сасвим вероватно; а Отело / – Иако га ја не подносим – племенит је,
 Одан и он њу воли; смео бих да кажем / И да ће он Дездемони бити
 Веома драг муж. Па , и ја њу волим;
 Ал ‘ не из праве појуде – мада, можда / И тај грех може да ми се припише –
 Већ мало из освете, јер стварно сумњам / Да је тај сладострасни црнац ушао у
 И у месташце моје; та ми помисао / Он гризе утробу као отров, а ми не
 Не може и неће смирити душу / Док не изравнам рачуне с њим: жена за жену!
 Не успем ли то, бар ћу бацити Маура / У љубомору такву да је разум никад
 Не излечи. И зато, ако овај / Безвезни цукац млетачки, кога држим
 На узи да у лов не срља безглаво, / Послушан буде, наместићу игру
 Касију код тог Маура уз клевету / Да му је страшне рокове набио –
 Јер од Касија стрепим и за своју / Капицу ноћну. (2.1.267–288)

Јаго је изузетно честит, рече Отело на почетку треће сцене и повуче се на починак. Касио ће стражарити, а свима осталима дозвољено је да се часте и славе. Јаго реализује свој план да напије Касија, онако како је научио у Енглеској – једна од ретких прилика када Шекспир „прозива“ своје сународнике, а не неки други народ, за пороке. Јаго провоцира Касија причом о Дездемони, наводећи га на неку нечасну алузију о њој, али Касио изражава само дивљење и поштовање:

ЈАГО : Отело је у постељи.

КАСИО : Жаба овако?

ЈАГО : Из љубави према својој Дездемони. Ал ‘ ми не треба да му то замеримо: знате како је – он он још није провео ниједну ноћ са њом; а на њу би и сам Јупитер трзао!

КАСИО : Она је најизврснија дама.

ЈАГО : И, уверен сам, пуна несташлука.

КАСИО : Заиста, веома живахно и ножно створење.

ЈАГО : А што има очи, поглед... То као да Трубите грешну вечеру!

КАСИО : Примамљив поглед, заиста; ал ‘, ипак, рекао бих, веома смиран.

ЈАГО : А кад говори, зар не звучи као да позива на љубавну узбуну?

КАСИО : Она је, стварно, савршенство. (2.3.15–24)

Јаго савршено припрема терен за Касиов губитак репутације и чина поручника. Наводно забринут, жали се присутним Млечанима на Касиову слабост према пићу, те они констатују да Отела треба упозорити. Родриго је изазвао Касија, који га гони и напада, што је довољно да Јаго позове на узбуну. Сањиви Отело бесно пита да ли су се претворили у Османлије кад се тако понашају, што није први пут у овој драми да се Турчин помене са конотацијама примитивног, варварског. Метју Фајк се бави и аспектом примитивног у Отелу.⁸ Отело је примитиван јер је Мавар, јер долази из друге културе и вере, јер је вичан пловидби и ратовању, али не и мирном породичном животу. Но, Јунг је мислио на психолошки архаичног човека, без обзира на расу и цивилизацију. Човек који није свестан себе, пише Барбара Роццерс-Гарднер,⁹ поступа на слеп, инстинктиван начин и залуђен је илузијама које се јављају када види да све чега није свестан у себи самом креће на њега споља. Он је ухваћен између аниме и сенке. Док Дездемона и његова мајка представљају магију, неразумно

⁸ Fike, *Op.cit.*, 86

⁹ Coursen, H.R. *The Contemporary Psyche: A Jungian Approach to Shakespeare*, у Showalter, *Op.cit.*, 113

и романтично, Јаго је сирови, редукционистички реализам. На сцени се одвија психомахија у којој Отело настоји, али не успева, да похвата и обједини све алтернативе. Отело и Дездемона су анимус и анима, а Јаго са својим сексуалним алузијама и наметнутим сумњама је сенка. То троје су у сцени у Сенату као избалансирана психа. Уместо да интегрише сенку и ожени се анимом, Отело се ожени сенком, а аниму занемари, написао је Грег Ендру Хурвиц.¹⁰ Он каже и да је чувена марамница слика Отелове жеље да пренесе либидо своје аниме са мајке на жену. Отелове приче, пак, побуде анимус у Дездемони и она постаје свесна сопствене примитивне природе, коју прихвата удајом за Отела. Та марамница је за Отела била и „окуларни доказ“, дакле, док су за нас довољно убедљиве речи, примитивном човеку неопходна је пантомима, односно Јагово манипулисање марамницом. Марамница је за Отела та мистична партиципација. Наиме, примитивни људи су веровали да је отеловљење њихове душе, односно њихов психички идентитет, у животињи, дрвету или жбуну.

Касио је кажњен одузимањем чина, што га не погађа толико колико губитак Отеловог поверења. Јаго се снебива, глуми да не жели да својим сведочењем науди Касију, али, истинољубив какав јесте, он ће само рећи истину. Знаш, Јаго, каже Отело, колико си поштен, па умањујеш то да би олакшао Касију. Реч „поштен“ у овој драми употребљена је 52 пута. Остваривши ову намеру, из личне зависти и сујете, Јаго прелази на следећу: убедити Отела да га Дездемона вара са Касиом. У томе ће му помоћи њихово све чешће виђање, јер ће упутити Касија да покуша преко Дездемоне, „генераловог генерала“, да одобровољи Отела.

Касио се, баш као и остали протагонисти, најпре пожали Јаго. Нема лека, јадикунује он, изгубио сам углед:

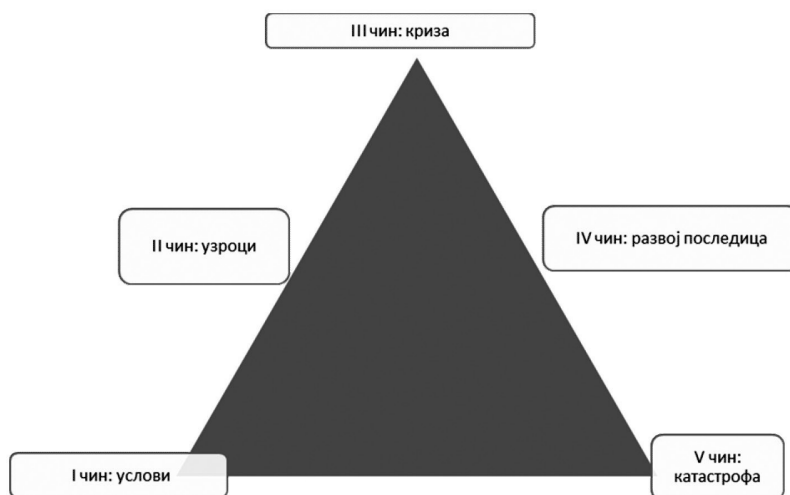
Углед, углед, углед! О, изгубио сам
 свој углед! Изгубио сам бесмртни део себе, а
 остало ми је само оно животињско!
 Мој углед, Јаго, оде мој углед!
 ЈАГО : Части ми, ја сам мислио да сте задобили
 неку телесну повреду: а то више боли него кад
 се изгуби углед. Углед је безвредна ствар,
 тешка обмана; често се стиче без заслуге и губи
 незаслужено. Ви уопште нисте изгубили свој добар глас,
 Ако сами не прогласите губитак.
 Пустите, човече! Има начина да поново задобијете
 генералово поверење. Ви му само тренутно
 нисте у вољи – казнио вас је више онако политички
 него пакоснички; као кад човек истуче своје

¹⁰ Hurwitz, G.A. "The Fountain from Which My Current Runs" у *A Jungian Interpretation of Othello*, стр. 20

недужно псето, да би заплашио обесног лава.
Само га ви лепо замолите, и он ће опет бити ваш. (2.3.243–253)

Јаго верује да ће са Дездемоном бити лако, јер кажу да је њена природа „тако отворена, блага и милостива“ (2.3.308), па ће се заузимати за Касија код Мавра. „Овај ћу отров усути у уши Отелу: / Да то она чини из пожуде / За момком! (2.3.23–24). И како сам онда ја зликовац, пита Јаго, кад свима помажем? За разлику од Хамлета, свестан је да не сме да одлаже акцију: „За велико путовање / Мој брод чека лансирање: / А гвожђе се кује само док је вруће! (2.3.352–353).

Трећи чин донеће нам кризу типичну за ову фазу радње, како је поделио и Гервинус.



У прва два чина имамо морални и интелектуални сукоб између супротстављених мотива, који кулминира у трећем чину, пресудним делом чије последице показују његов утицај коначном катастрофом. Јунак је сопственим поступцима спремио себи постељу у коју сада мора лећи. У последња два чина сведочимо његовој борби да умакне последицама својих поступака, али тихи и неумитни кораци Немезис доносе казну и уништење.¹¹ Касио посећује Дездемону да би се заузела за њега код Отела, што она и чини веома усрдно, како га уверава Емилија. Тако ће, кад види Касија који одлази од Дездемоне, Јаго промрмљати „Ух-ух, то ми се не свиђа!“ (3.3.34), па на Отелово питање да ли је то био Касио, Јаго одговара да није, јер се Касио сигурно не би искрадао као кривац. Но, сама Дездемона ће му потврдити да је Касио био ту и да вене

¹¹ Preston Johnston, *op.cit.*, стр. 38.

због Отелове немилости у коју је запао. То је онај исти Касио који је долазио с тобом кад си ми се удварао, подсећа га Дездемона, и бранио те кад сам те кудила (3.3.70–73). Отело попушта; још увек лудо воли Дездемону и још увек јој верује: „оста’, молим те: нек’ дође кад хоће; /Теби никада ништа ја нећу / Одрећи. Али сад те молим да ме мало/ Самоме себи пустиш.“ (3.3.87–89)

Али, црв сумње се увукао у њега и то је, како каже и професор Клајн, највећа трагедија: што је уопште посумњао. Отело је лаковеран, сматрао је Пушкин, А како онда да не поверује Јагу, који је за њега узор поштења и лојалности? Зато је сада за разочараног Отела најважније да се одупре љубави, привлачности, слабости коју и даље осећа према Дездемони. Он мора бити објективан, „суров да би био добар“, како је Хамлет говорио о свом односу према мајци. Тиме се руководио и у ноћи уморства, када је по први пут оклевао да учини оно што мора, баш зато што „мора“; зато што му то налаже кодекс мушкости и договор са Јагом, пре него ли жеља и вера у исправност тог чина. Отело је војник, а на војницима није да размишљају о смислу, већ да изврше задатак. Но, он је и свестан да ће губитком те љубави нестати свет који је изградио, да ће само откривање поразне истине бити такав тектонски поремећај и тај хаос који ће наступити биће одговор небеских сфера на зло и неприродно, као у свим трагедијама: „О, ти гадуро изврсна! Нек’ ми на душу / Проклетство падне, ако те не волим! / А кад будем ја престао да те волим – / О, вратиће се хаос.“ (3.3.90–92).

Овде је важно што Отело каже „вратиће се“ (енг. “chaos will come again“, подвукла Н.Ш.). Дакле, то је био Отелов живот пре него што га је оплеменила љубав са Дездемоном. И сада је то поново дивљак, како каже Алберт Церард, варварин који се препушта љубомори, црној магији и окрутности. Љубав га је уздигла до моралне свести и вишег вида задовољства, а сада после претеране среће тоне у једнако претерано очајање и нихилизам. Неоплатонски концепт каже да срце и душа онога који воли бораве у личности вољене особе и Отело то схвата на болно буквалан начин. Ако га она изневери, цео свет ће се срушити. Ако она није чиста, чистота и не постоји. Ако установи да она не припада свету у коме је он видео, онда тај свет не постоји.¹²

У разговору о Касију, Отело понавља своје мишљење да је поштен, али жели да чује Јага. Јагова тактика је да делује суздржано, као да крије оно што зна, а да зна много тога што би повредило Отела, а поразило Касија. Јаго се претвара да је изненађен кад му Отело одговори да су се Касио и Дездемона познавали пре њеног и Отеловог брака, да му је Касио често правио друштво кад се удварао Дездемони. Ништа више, ето, само није знао. Отело је фрустриран Јаговим понављањем његових речи: „Мислиш ли да је поштен“ – „Поштен, господару“; „Шта мислиш?! – „Мислим, господару?“ (3.3.102.106):

¹² Gerard, A. “Egregiously an Ass”: The Dark Side of the Moor. A View of Othello’s Mind, from *Aspects of Othello*, Muir and Edwards (eds.), стр. 17–19.

...О, Небеса
 Он је мој одјек! Као да му је у глави
 Наказа нека, и сувише грозна
 Да би се сада открила. – Ти нешто мислиш.
 Нешто касније чуо сам да кажеш: „Не свиђа ми се
 Не свиђа ми се!“ након што је Касио отишао
 Од моје жене. Шта се то не свиђа теби? (3.3.107–111)

Јагов танго се наставља: забаци удицу, оде можда и превише далеко и смело, па се повлачи. Он, наравно, мисли да је Касио поштен. Или би барем људи требало да буду онакви какви изгледају, каже. Овде се присетимо његових речи да није оно за шта се издаје! Отело је спреман да чује и „најцрње мисли исказане најцрњим речима“, само да Јаго коначно проговори. Али, Јаго се позива на право да те мисли задржи за себе, чиме подгрева сумњу да их има: „Дужност ми није да чиним и оно / У чему и роб ужива слободу; / Да своје мисли откривам! А шта ако су / Ружне и грешне?“ (3.3.135–137). Уосталом, ни због Отеловог мира, ни због свог човештва и мудрости, не жели да открива своје мисли. Те мисли су сада изазов, Отело се зариче да ће их дознати и оне постају важније од суштине на коју се односе. Шта то чува, за шта се толико брине? Углед, то је драгуљ наших душа! Јер,

Добро је име човеку и жени,
 Господару мој, драгуљ најближи
 Душама њиним. Ко ми здипи кесу –
 Здипи ми трице; и нешто и ништа;
 Била је моја а сад је његова –
 Робиња тол’ко хиљада људи:
 Али онај који ми одузима добар глас,
 Он краде од мене оно што га не чини богатим
 И то ме стварно осиромашује. (3.3.156–162)

Упоредимо ове речи, са истом метафором новца и „кесе“ коју је Јаго користио у разговорима са Родригом, када му је материјално било једино битно и када је врлина за њега била глупост, а углед непостојећа фантазија. Сада је углед једино битан, а Отело треба да поверује да је углед његове жене, самим тим и његов – укаљан. Ове демагошке, али снажне и сугестивне речи које буде емоције и осећање поноса, користили су амерички генерали (или, писци њихових говора) када су слали војнике у Ирак још 1991. године, бележи професорка Марџори Гарбер.¹³ Трбало је представити идеал у чије име одлазе да разарају туђе земље и животе. Абу Граиб, озлоглашени затвор у коме су заробљеници брутално мучени, то је био тај губитак репутације и поверења на који овде упозорава Јаго.

¹³ Garber, *Op.cit.*, стр. 156

Фасцинација Јагом била је толика да је и један амерички компјутерски модел назван И.А.Г.О.¹⁴ У питању је била симулација ратовања на основу података о исламском терористи Ремзију Јусефу који је учествовао у нападу на Светски трговински центар 1993. године. Заснован је на когнитивном моделу задирања у мотивацију испод нивоа свесног, а циљ је био да се антиципира реаговање дотичног на вести које слуша преко медија. Само име Шекспир је одабрао по Светом Јагу – Сантјагу де Компостели, познатом по немилосрдном прогону Мавара!

Иако Отело само понавља да ће открити шта то Јаго зна, Јаго га пребацује на терен љубоморе, односно – сужава круг на Дездемону у контексту Касиових нечасних радњи:

Чувајте се, мој господару,
 Љубоморе! – Тог зеленооког
 Чудовишта што подсмева се месу
 Које прождире сâмо. Блажен је онај
 Рогоња , који, знајући своју судбину,
 Неверну жену не воли. Ал ‘ тешко оном
 Човеку што је залуђен љубављу
 А стално сумња, што нагађа а безумно љуби! (3.3.161–172)

Не, Отело није човек који ће сумњати и нагађати. Он тражи доказ, тражи истину и онда ће сумња престати – било тако што ће је чињенице одагнати, било потврдити и изазвати консеквентне кораке. Он се више неће враћати на те мисли, ако буде разуверен; то љубоморни људи не чине и то нам показује да је Дездемона у праву када каже да Отело не зна за љубомору. Тим више се и чудимо како је такав ментални склоп, који није склон љубомори, потпао под толики утицај. Отелу не мањка самопоуздања због свих разлика између Дездемоне и њега, јер „имала је очи и изабрала мене“ (3.3.191.), али хоће да види својим очима пре него што посумња, а кад посумња, тражиће доказ. И ту ћ бити крај или љубави или љубоморе (3.3.194). За разлику од Лира и Глостера, њему речи нису довољне. Он тражи материјалне доказе и Јаго ће морати да их потури. И опет ће му игра случаја ићи на руку. Претходно ће га поучити да су све жене у Венецији такве, склоне „враголијама“ које види Бог, али не и њихови мужеви. За њихову савест довољно је не да то не раде, него да се не сазна. Ето, наставља он понављајући Брабанциове речи из Сената: „Преварила је оца кад је пошла за вас, / А кад је тобож дрхтала и стрепела од / Погледа ваших, тада их је највише волела“ (3.3.206–208). Шта од реченог није тачно, питао би нас Јаго? Отело потврђује. И, како је онда Јаго зликовац? Он од Отела тражи опроштај што га превише воли. Нека буде, ето, Дездемона је поштена. Нека

¹⁴ Garber, *Op.cit.*, стр. 160

Отело тако мисли. Али, колеба се Отело, природа некад уме тако да застрани... Јаго се спремно надовезује, подсећајући на то да је Дездемона „застранила“ самим тим што је одабрала Отела, а одбила толико просаца њене пути, статуса и порекла:

А она баци толике брачне понуде / Просаца њеног поднебља, боје, сталежа /– Иако
 њена природа своје тежи / Пих! У таквом се ставу нањушити може / Много тежак
 воњ несклада одвратног, / И неприродних мисли. Ал', опростите – / Не говорим ја
 о њој изричито, / Мада се плашим да би могла бити склона, / Када се врати свом
 расуђивању бољем, / а почне да вас пореди са својим /
 Млечанима, па да се, можда, и покаје (3.3.230–239)

Јаго оставља Отела у тој агонији, али ће се приповратити да га замоли да све препусти времену. Иако Касио заслужује своје место, нека га још мало држи у немилости да би пратио његов однос са Дездемоном кад не мора због службе да буде у њеној близини; и нека прати како се Дездемона односи према њему. Отело верује да то „честито биће“ зна много више него што открива, али решен је да сачека доказ, па ако је Дездемона крива, отераће је низ ветар. Ни помишљао није на строжу казну, а камо ли на убиство. Јаго ће успети да измени његову свест, његов крвоток, до незамисливих граница. „Мораћу да је омрзнем да би ми лакше било“ (3.3.270). То је први корак: ишчупаће из свог срца љубав према Дездемони, као и из ума сва сећања на њену љупкост и доброту; попут Леди Магбет, испразниће срце од свих емоција и напунити га мржњом, да се стегне у камен. Но, опет, небеса се себи ругају ако је она неверна! Парадоксално, разум му говори исто што и срце – она није у стању да згреши. Како у поглављу о моралном избору (“Patterns of Moral Choice“) каже Ирвинг Рибнер,¹⁵ Отело је заправо, разумнији од Јага. Али, Јагов отров је прецизан и савршено дозиран. Рибнер пореди Јага и Клаудија са Пороком из средњовековних моралитета, по изгледу који вара и лажној доброту којом зраче. Пороку не треба разлог да би заводио људе. Да би човек препознао зло у њима, мора да разликује привид од стварности, претварање од искрености. Шекспир се у великој мери ослањао на ову традицију. То је оно Хамлетово „То све, доиста, само изгледа, јер све би то се могло глумити“ (1.2.85) и Јагово „Нисам оно што јесам“ (1.1.65). Ова реченица подсећа на своју супротност, одговор Бога Мојсију, кад му је дао заповести: „Ја сам онај који јесам“. Шекспирови савременици су веровали да ђаво може да уђе у тела људи и управља њиховим поступцима, подсећа Рибнер. Можете га мучити, никада се неће покајати. Шекспир је овакву представу зла без мотива почео да развија у *Титиу Андронику*, подсећа Рибнер.¹⁶ Колриџ тврди да он и нема мотив за све зло које чини: то је, просто, злоба без мотива, она је

¹⁵ Ribner, I. *Patterns in Shakespearean Tragedy*, стр. 94

¹⁶ Ribner, *Op.cit.*, стр. 19

у потрази за неким мотивом („motive-hunting of motiveless Malignity“),¹⁷ што Јаго чини кад нас убеђује да га је можда жена варала са Отелом, па ето разлога да се освети, уз то што није унапређен у служби. То је пука рационализација, јер злу није потребан мотив, а Јаго не скоро сам ђаво и Шекспир му је пришао тако близу и описује га тако верно, без гађења и згражавања, каже Колриџ. Из његовог објашњења уочавамо и разлику у значењу које је реч „мотив“ имала за Колриџа, у односу на наше поимање:

Бескрајно је тешко ... утврдити нечији мотив да поступи овако или онако. Уместо тога, требало би сазнати који су његови општи циљеви!—Шта он иначе жели?—па отуд црпити нагоне који су му најчешће истинити разлози за одређено понашање; без којих мотив не би постао мотив. Замислимо да дивљач представља мотив, а здрав апетит је тај нагон; па поставите исто или друго омиљено јело пред истим човеком кад је болестан, да упоредите његове мотиве и импулсе. Јаго нечему приписује један, па други, па трећи мотив за своје понашање а сви су фикција његове немирне нарави, узбуркане осећајем интелектуалне супериорности и прогоњене страху према власти, посебно над онима који су од њега супериорнији у практичној и моралној изврности.¹⁸

Блум¹⁹ тврди да је Јаго јунак снажног интелекта, коме недостају морални принципи и који је својеврсна Шекспирова студија „онтотеолошког одсуства“. Јаго носи елементе метафизичког, ликује у успесима себе као психолога, драматурга, естетe. Његов успех у трагедији освете надалеко превазилази Хамлетово постигнуће са „Мишоловком“. Он ће радије умрети мучен, у тишини, али ће иза себе оставити унакажену реалност. Блум сматра да је Милтонов Сатана неуспели теолог и велики песник, а да Јаго блиста подједнако као нихилистички теолог који проповеда смрт Бога и као узвишени драмски песник. Шекспир је само Хамлету, Фалстафу и Розалинди подарио више умности и интелекта него Јагу и Едмунду, док у погледу „естетског сензибилитета“ Јага превазилази само Хамлет. Према Блумовом мишљењу, Јаго је изузетан импровизатор, који прилагођава свој план приликама које искрсавају. Отело је велика душа коју Јагов интелект и порив превазилазе. Јаго најављује Смјердакова, Свидригајлова и Ставрогина код Достојевског, као и целокупну аскетику духа коју Ниче одбацује; његова негативност иде изнад разумевања. Блум истиче да Јаго превазилази сатане или сатанизоване јунаке код Милтона, Марлоа, Гетеа, Достојевског, Мелвила; он представља „савршеног демона Запада“, врхунског психолога, „негативног теолога“. Јаго је најсублимнији јунак у драми. Ревизије унесене између *Квартивој* текста и *Фолија* тичу се пре свега Емилије, Отела и Дездемоне, а готово уопште се не

¹⁷ Coleridge *Lectures 1808–1819 On Literature* 2, стр. 315

¹⁸ Coleridge, S.T. *Shorter Works and Fragments* 1: стр. 310

¹⁹ Bloom, H. *Shakespeare – The Invention of the Human*, стр. 432, 435

односе на Јага – Шекспир није осећао потребу да мења Јагов лик, којег је већ довео до савршенства зла и мржње.

Отело се каје што се оженио. Изашао је из своје „зоне комфора“, заљубљен можда по први пут у животу, да би доживео такав ударац: „Проклетство брака: кад можемо својим / Та нежна бића звати, а прохтеве њине / Никада! Пре бих прист’о да будем жабац / И да у пари подрума доњих битишем / Него да имам кутак на бићу вољеном / Којим се други служи!“ (3.3.270–273).

Отелова љубав према Дездемони толико је дубока да он не може да поднесе ни помисао да је неко други с њом. Осећао се несигурним у својој позицији и то је допринело његовом лудилу. Отело је изненађен Дездемонином променом, оним сензуалним што је он изазвао у њој (што можемо да видимо у сцени њеног одличног сналажења у шегачењу са Јагом, док чекају Отелов долазак на Кипар), а што ће он поверовати да су изазвали други. Да је и Отело, као Хамлет, уплашен људске сексуалности у себи и другима, слаже се и Стенли Кавел. Тај страх га чини немоћним и убилачки расположеним. Он зна да Дездемона постоји засебно од њега, као појединац од крви и меса, као другост. То га мучи, та могућност да постоји нешто друго, те тиме и његово сопствено постојање као зависно, као делимично. Монтењ у свом есеју „О неким Вергилијевим стиховима“ пише о чудовишном бићу које се плаши самог себе и терета сопственог задовољства. Тема есеја је компатибилност секса и брака, секса и старосне доби; помињу се честитост, љубомора, машта, сумње у чедност; снага језика и искреност језика; а ту је и напомена о једном Турчину и неким примерима некрофилије. У другом есеју, под насловом „О снази маште“, Монтењ пише о египатском краљу који је, будући импотентан, решио да убије своју невесту, убеђен да је у питању нека врацбина.

За разлику од Хамлета, коме константно дух шапће на уво, Отело мора да се носи са Јаговим лажима и оптужбама. Јаго те лажи и изговара да би Отела довео до лудила. Ови ликови имају сличне карактерне црте. Хамлет је љубоморан на мајчин однос са његовим стрицем и краљем, а Отело је љубоморан на Дездемону. Хамлет хоће освету, али његово лудило му не да да дела. Отело хоће освету, али његово лудило му не да да увиди према коме та освета треба да буде усмерена, па убија своју жену и потом себе. У обе драме Шекспир се бави несавршеношћу човека када се суочи са љубомором и опсесијом. Хамлет, као и Отело, али не директно, трагично окончава свој живот. Он зна да неће победити у одсудној бици и да ће се његов живот окончати. Он је такође, индиректно, одговоран за смрт жене коју воли. Хамлетово одбацивање је одвело Офелију у самоубиство.

Понавља се реч „индиректно“. Па, да ли су јунаци активни или пасивни протагонисти? Кључно је питање свести, односно сазнања. Отело и Дездемона су у потпуном незнању да њихово блаженство има непријатеље, а Јагов најјачи адут није Отелова љубомора него његова репутација часног човека. Стенли

Кавел сматра да је Дездемона изненадила Отела, да није био спреман за њену сензуалну страну, коју смо упознали док се шалила са Јагом, ишчекујући Отелов долазак на Кипар. Није очекивао да ће то пробудити у њој, каже Кавел.²⁰

У том тренутку му се придружује Дездемона, у пратњи Јагове Емилије. Видевши да Отелу није добро, Дездемона му нуди своју марамицу, но, он јој је враћа јер је премала и Дездемона је испусти. Емилија је вешто подигне с пода и задржи јер јој је Јаго већ дуго тражио. Иако не зна зашто, жели да угоди свом мужу, а не види у томе ништа лоше, па ће прецртати шару и вратити марамицу. Свесна је да би њена сирота госпа свиснула без те марамице, која јој толико значи јер ју је Отело заклео да је мора чувати. Јаго је већ осмислио план: оставиће марамицу у Касиовој соби. „Мавра већ мења мој отров“ (3.3.326), свестан је Јаго, а са материјалним доказом ствар ће бити запечаћена.

Отело се враћа код Јага, већ прича сам са собом о Дездемонином неверству и Јаго је свестан да је веома пољуљан: „Ево га. Ни мак / Ни мандрагора, ни сви успављиви / Напици овог света неће ти вратити / Онај слатки сан који си јуче уснио“. (3.3.331–334). Сада Отело има иницијативу, он је тај који говори, а Јаго узмиче, као да га се плаши. Јаго је у праву, немир је отерао сан и спокој из Отеловог живота:

Шта сам ја знао о њеним краденим
Сатима блуда? Ја то ни видео нисам,
Нисам ни размишљао о томе; Па , то није за мене
Ни шкодило. А ноћу сам спавао лепо
И безбрижан сам и весео био;
На уснама јој нисам налазио
Ти Касијеви пољупци. Ако је један
Покраден што је, не осећа крађу
И не зна за њу, он није покраден. (3.3.338–344)

У њему се боре срџба према Дездемони и жеља да се Јагове тврдње покажу нетачним. Отело му прети страшном казном ако се испостави да је клеветник. Зато му мора дати „видљив доказ“ (“ocular proof“, 3.3.261). На Отелове претње, Јаго реагује нама познатим питањем: „Јесте ли човек?“ (3.3.374.) Неправедно је усмерити свој гнев према искреном пријатељу који је свега тога хтео да га поштеди, претварати његову честитост у порок. Отело се покаје, али сада већ не зна шта да мисли. Ни у шта не верује, у све сумња. „Свега ми, ја мислим / Да ми је жена честита и мислим / Да није; мислим и да си ти поштен, / А мислим и да ниси. Неки доказ морам / Имати.“ (3.3.385–387)

Јаго баца последњу карту, коначно откривајући све што „зна“ и што је „видео“. Касио му је у сну шапутао и страсно га љубио, замишљајући

²⁰ Cavell, *Op.cit.*, стр. 136

Дездемону. Позивао је на опрез, да их Отело не би открио. Но, додаје Јаго, ипак је то био само сан. „О, раскомадаћу је!“ (3.3.413), узвикне Отело, док Јаго позива на стрпљење и мудрост, јер још ништа нисмо видели. Следи „видљиви доказ“: јесте ли некада видели у жениној руци марамицу са извезеним јагодама? Е, том марамицом је данас Касио брисао браду. Наравно, Јаго није знао да је та марамица била прва Отелов поклон Дездемони. А Отело је нашао „видљиви доказ“ и сад се све слаже, Касио мора умрети. Јаго ће то обавити за свог господара, иако тешка срца, јер му је Касио пријатељ. Али, нека пусти Дездемону да живи, мајсторски набацује Јаго. У таквом запаљивом стању, понижен и огорчен Отело, који се управо опростио од љубави и праштања у свом срцу, неће имати милости ни за Дездемону. И она мора умрети. Као у трансу, Отело клекне и закуне се да ће одлучно ићи ка свом циљу – освети. Као Хамлет, морао је претходно да обрише све из ума и срца да би се посветио тој мисији. Силовито, попут Понтијског мора, које никад нема осеку, ни он се неће освртати. Ако је Хамлета кушао сам ђаво у облику Духа, Отела куша Јаго, дијаболнични створ саздан од мржње. Клекне и Јаго и, као да размене брачне завете, заједно устану и растану се у тој новопронађеној љубави и верности. Отело је у Јагу нашао оно што није у Дездемони. „Ти си одсад мој заменик. / ЈАГО: Мој дух је ваш заменик – заувек.“ (3.3.480–481). То је крај ове дуге и мучне сцене, познате као сцена кушања (“temptation scene”).

У четвртој сцени, Дездемона се пита где јој је марамица и теши се тиме што њен племенити Мавар није љубоморан, иначе би већ имао ружне мисли. На Емилијино питање зар није љубоморан, она се насмеје: „Тамо одакле је, сунце је из њега исушило све такве ћуди“ (3.4.16–17). Телесне течности су за Шекспирове савременике одређивале ћуд, односно темперамент људи. Отело ће то и сам поменути након убиства, када каже да се Месец превише приближио земљи. Иако му није својствено да тражи изговоре, за шта је у сличној ситуацији Едмунд оптужио Глостера, помрачења Сунца и Месеца изазивају велике промене на Земљи и у људима. Месец контролише ниво и кретање свих течности, па и телесних. Од његовог латинског назива и потиче израз за лудака: “lunatic”.

Отело, коме је све теже да се претвара пред Дездемоном, започиње разговор о њеној руци за коју је узео, топлој и влажној, што он приписује преслободном понашању, а она младости и лагодном животу. То је, каже Дездемона, рука која Вам је дала моје срце (3.4.40). Дездемона започиње своје инсистирање да Отело испуни обећање које је дао, да ће примити Касија на разговор; он једнако упорно инсистира на њеној марамици, која му је потребна због назеба. Упозорава је да не сме да је изгуби, јер је нека египатска пророчица ту марамицу дала његовој мајци, да је чува и нипошто не изгуби, јер ће тада изгубити и наклоност свог мужа. Отело показује овде празноверје типично за представу Европљана о његовој раси, какву је Шекспир сигурно имао:

У самом ткању су мађије.
 Рубац је везла у заносу свом пророчком
 Вештица једна што је набројала двеста
 Кружења сунца око Земље годишње.
 Свилене нити су јој давале свилену бубу
 Посвећене. А бојен је соком мумије
 Са балзамом од срца девојачких. (65–71)

Не схватајући колико је Отело промењен и напрегнутих нерава, Дездемона понавља „Касио!“, док Отело узвикује „марамница!“ и та размена ће достићи крешендо Отеловом псовком и одласком у гневу. Емилија искусно објашњава запањеној Дездемони да је потребно најмање година до две дана да се мушкарац упозна. Да, заиста, колико дуго и колико добро се познају Отело и Дездемона? Уз Шекспирову двоструку временску схему, проблем је и романтична љубав која није оставила простор за реалност. „Они су желудац, а ми тек храна; једу халапљиво и поврате вишак кад се преједу“ (3.4.96–99). Емилија, до сада готово неприметна и покорна жена, у сенци господарице Дездемоне и охолог мужа Јага, наступа самоуверено и храбро, као заштитница и саветница једне жене, а заправо и целог женског рода. Зато је с правом названа првом феминисткињом, а Шекспир прото-феминистом. Емилија објашњава Дездемони природу страсти каква је љубомора: никада нема повода, то је чудовиште које само себе зачиње и храни (3.4.152–155). Ову страст, као и многе друге које су присутне на Шекспировој сцени, детаљно је разложила Лили Кембл у поменутој књизи *Шекспирови истраични јунаци – робови стирасии*, са индикативним насловом преузетим из Хамлетових речи упућених Хорацију, коме завиди на савршеној равнотежи и саставу елемената у телу. Отело је и рекао да ништа није радио из мржње, само из части. Он је био савршен за студију о страсти љубоморе, као припадник расе која је природно љубоморна. Кембл наводи Какстонов превод *Огледала свећа (The Mirror of the World)* у коме он објашњава какви су Етиопљани, а затим и Дејвисов *Микрокосмос* у коме каже да су на југу људи окрутни, ћудљиви, преки, пожудни, али ипак мудри у поступцима, трезвени. Ако су добри, онда су бољи од свих осталих, а ако су лоши, надмаше све остале у лошем.

Јаго је, чини се, меланхоличне нарави, прави зликовац за једну трагедију о љубомори (исти глумац тумачио је у екранизованим верзијама његов и лик најпознатијег меланхолика, Хамлета – Кенет Брана). Тофт каже „бледожутог тена, први склон да посумња, али и да се умеша, у питања жена, док Вокингтон у *Огледалу ћуди* каже да су такви људи, који се крију иза контемплативности и озбиљности, заправи макијавелисти и стратеги.²¹ Али, Јаго није само љубоморан. Код њега је љубомора тек једна фаза зависти, а у срцу му је

²¹ Campbell, *Op.cit.*, 148

савршена мржња. Професор Зоран Миливојевић објашњава разлику између љубоморе и зависти: „Љубоморни смо на нешто што имамо, из страха да ће нам га неко преотети, а завидни на нешто што други имају, а ми не.“ Глагол „завидети“ у корену има глагол „видети“, дакле тај коме завидимо је угледна и узорна особа, ужива поштовање. И реч респект такође садржи глагол „гледати“, латинском *spicere*, отуда *respicere* – респет. Завидљивост указује на особине инфериорности и самопрезира особе која је испољава²²

Аутор *Француске академије* каже да је завист најправеднија, јер је она сама највећа казна за завидне људе. Завист је, каже аутор, зла и сервилна, као и тајанствена. Завидна особа мора да закључа свој јад у срцу, завист га изједа изнутра, док тело од тога трпи велику штету. То Јаго признаје већ на почетку (И. и. 58–65). Љубоморан је на Касија који је добио оно што је он желео, а мрзи Отела који је тако одлучио. Родриго је љубоморан због Дездемоне коју он није могао да има.

У целом овом екосистему, од прогонитеља до прогоњених, од сплеткароша до њихових жртава, појављује се још једна јунакиња која је на супротном полу система вредности у односу на чедну Дездемону: Бјанка, продавачица љубави, која на крају четврте сцене отворено испољава љубомору, увређена што јој Касио није долазио недељу дана и што јој даје марамицу да му уради исти вез. Уверена је да с марамица припада некој другој жени, Касиовој љубавници. Њена негативност је ипак, само спољашња, јер је искренија и човечнија од отмене господе која је презире.

Четврти чин нам, на самом почетку, доноси Отела каквог нисмо видели. Јаго више не говори двосмислено, не наводи га на закључке, већ му експлицитно каже да му се Касио поверио како је „лежао са њом, на њој, како год“ (4.1.33–35). Отело више на захтева доказе, речи су му довољне, чак и из друге руке. Он пада у транс, а Јаго задовољно посматра дејство свог отрова и хватање лаковерне будале. Не каје се што ће честита и недужна дама због тога настрадати, он је режисер који ужива у игри коју је створио и контроли коју има. Међу енглеским позоришним архетиповима, он је мутивода (“trickster”), некаква зла верзија несташног Пука из *Сна леиње ноћи*. Касио наилази и жели да помогне Отелу који трпи стравичан епилептични напад, али му Јаго не дозвољава, да не би запао у дивље лудило са пеном која иде на уста. Кад дође себи, Јаго му хладно сугерише да подноси то као човек, јер свакако није једини рогоња. „Рогати човек је чудовиште и звер“ (4.1.60), каже Отело и подсећа нас на разговор Магбетових, који су појам човека и његових лимита доживљавали различито. Јаго предлаже Отелу се сакрије како би слушао његов разговор са Касиом, а смислио је да Касија пропитује о Бјанки, да би Отело мислио да разговарају о Дездемони. То је био крунски доказ, прастара верзија вештачке

²² Миливојевић, З. Стр. 431

интелигенције којом сте видели и чули једно, а заправо било сасвим друго, монтирано и лажно. Јаго је добио шта је тражио – Касиову поспрдну причу о Бјанки, презриво одбацивање идеје о браку са њом, све оно што је у Отеловим очима још више унизило несрећну Дездемону. Појављује се управо Бјанка, љутито му враћајући Дездемонин рубац с поруком да му Сада је ослобођен свих обзира и самилости, решен је да убије и њу. Али, ипак, каква штета, Јаго! Отело не може да прежали што ће свет изгубити тако мило створење, што мора да је убије исте вечери, јер она не сме живети. Иако каже да му је срце сада камен и да га боли рука док се удара у груди, он жали. Као да то више није у његовој моћи, као да је он само извршитељ казне и рука правде, он то мора да учини да би друге мушкарце спасио исте срамоте, а и Дездемону даљег посртања. Сада је он онај „бич и проповедник“ (“scourge and minister“) коме је то бреме дато, као Хамлет. Без одлагања и без опширних објашњења, да га њено тело и лепота не би поколебали, Отело ће то урадити исте вечери. Раскомадаће је, каже, па потом тражи отров; Јаго му сугерише да је задави у кревету који је оскрнавила, што се Отелу допада као праведно.

Утолико стиже Лудовико, Дездемонин рођак из Венеције, са писмом од дужда. Распитује се о Касију и Дездемона га обавести да је Касио у Отеловој немилости, што њу жалости, јер веома воли Касија. Отелова реакција на те речи је жестока. Као и код Хамлета, псовке, вулгарне алузије и неповезане реченице, вербални су зна менталног поремећаја. Лудовико сматра да је Отело бесан због садржаја писма јер га позивају натраг, док Касија постављају на његово место. Дездемона на то каже да јој је драго, на шта је Отело удари и отера кући, називајући њене сузе крокодилским. Опет слично Хамлетовој мизогинији у „манастирској сцени“, а и каснијим изјавама о женској природи, Отело каже: „Па ви сте / Желели да / Да је зовнем да се окрене. Може она, / Господине, да се окреће и осврће; / Час овамо, час онамо, да се обрће / И да цмиздри, мој господине, и да јеца. / И послушна је, што кажете; о да – / Веома послушна!“ (4.1.243–246). Сви присутни су запрепашћени променом „човека што страстима не подлеже / И чију храброст ни метак судбине / Ни залутала муња – чак ни да зажмири / Не би могли, а камо ли да пробију!“ (4.1.255–258).

Бредли каже да „тешко да постоји већи спектакл од великог карактера који пати у мукама своје страсти; то га доводи до злочина који је ужасна грешка. Страст каква је амбиција, иако са страшним последицама, није гнусна; ако је у мислима раздвојимо од околности које је чине кривом, она није за презир. Али, сексуална љубомора доноси осећај стида и понижења. Из тог разлога се она најчешће крије; а кад се не крије, она изазове презир и сажалење. И то није све. Љубомора каква је Отелова претвара људску нарав у хаос и ослобађа звер у човеку; а све то чини у односу на једно од најснажнијих и најидеалнијих људских осећања.²³

²³ Bradley, *Op.cit.*, стр. 144

Друга сцена најпре приказује Отела како испитује Емилију о Дездемони, а она се свим силама заузима за своју господарицу и опомиње Отела да му је ту идеју усадио неки бедник, не слутећи да је то учинио баш њен муж. Но, за Отела је Емилија тек „обична дроља“ која чува злочиначке тајне, па клекне да се моли (4.2.19–22). Не верујући јој, Отело тражи Дездемонино присуство. Емилију ће замолити да их остави саме, као грешне љубавнике који се у тајно састају, како иначе ради у свом „сводничком послу“. У његовим хамлетовским оптужбама за неверство и мизогиним нападима на женски род, Дездемона је блудница у јавној кући, чија је кључарка и газдарица Емилија. Дездемона се пита шта ли је згрешила, али њу ове речи не вређају, само збуњују. Толико је забринута за Отела, да и не мисли на себе. У томе, вероватно, и јесте разлика између њих двоје. Она га уверава да, ако је онај опозив масло њеног оца, она с тим нема ништа и да, ако га је Отело изгубио, изгубила га је и она (4.2.45). Отело открива шта га је највише погодило:

Кад би се Небу прохтело
 Да ме искуша несрећом, на све врсте
 Мука и срама сручи ми на голу главу,
 Да ме до уста у беду потопи,
 У ропство баци и мене и наде ми све –
 Ја бих ипак у неком кутку душе своје
 Трунку стрпљења наш'о. Ил ' да ме –
 не-д'о-бог,
 Претвори у број непокретан
 На часовнику овог подругљивог света,
 Са упереном стално казаљком на мене! –
 И то бих добро поднео, веома добро:
 Али избачен бити отуд где сам срце
 Сместио своје, где ја или живим ил' мрем,
 Са извора из којег струја мога бића
 Трчите или осушите – будите избачени одатле!
 Ил ' чувати то к'о бару за гадне жабе
 Да се спарују ту и коте! (4.2.46–60)

Као што је Магбет могао да издржи физички бол и ухвати се у коштац са најопаснијим зверима, али не и да гледа Банков дух који га не може ни дотаћи физички, тако је и за Отела најболније оно невидљиво, недодирљиво. Сујета, его, себичност или само огромна љубав која је доживела издају. Није случајно што о некада најлепшем и најузвишенијем осећању сада говори у ружним сликама чија синестезија одише воњом пакла. За Отела је онај хаос заиста наступио, свет се срушио и узвишени идеал показао лажним. Његов анђеоло је пао.“ Зар је тај фини лист хартије, Та велика књига је створена из тог разлога /

Да на њој пише: „курва“!?“ (4.2.70–72) Ова реченица изазива бес феминистичке критике, јер открива мушкарца који подразумева да он треба да обележи жену, да је он тај који јој на чело ставља знак и жигосе је, као скерлетним словом. Отело наставља са увредама, називајући Дездемону „блудницом“, „јавном женском“, „курвом“:

ОТЕЛО: А зар ниси курва?
 ДЕЗДЕМОНА: Нисам, к’о што
 Хришћанка јесам. Ако ово тело
 За свога мужа чувати од туђих
 Додира срамних не значи бити курва –
 Онда ја нисам то.
 ОТЕЛО: Шта, ниси курва?
 ДЕЗДЕМОНА: Не, спасења ми мог, нисам!
 ОТЕЛО: Ма, шта ми кажеш!?
 ДЕЗДЕМОНА: О, Небо, опрости нам!
 ОТЕЛО: Онда ме извини,
 Молим те: сматр’о сам те за ону вешту
 Млетачку курву што се за Отела
 Удала. (4.2.81–89)

Позива Емилију, која стражари испред врата и плаћа јој за „услугу“. Дездемона од ње тражи да јој простре постељину од прве брачне ноћи и да позове Јага. Док се Дездемона плачући пита зашто је муж вређа, а Емилија проклиње злотвора који је Отелу напунио главу тим причама, Јаго вешто глуми саосећање и чуђење. Каже да такав човек не постоји, да је то немогуће. Исти такав је, каже Емилија, Јаго навео да сумња да она има нешто са Мавром, на шта је Јаго назива будалом, као да није и сам помињао те гласине.

Ослањајући се на Фројда, Едвард Сноу²⁴ је написао да је Јаго отворени дух онога што је дубоко скривено у Отелу: страха од женске сексуалности, а тиме и мржње према женама. Као да је Јагова мизогинија, уз приземан речник, прешла и на Отела. Стивен Гринблат²⁵ каже да је прелазак у хришћанску веру код Отела појачао осећај гнушања од секса, што Јаго види, чак и када предосети Отелову невољност да почне са уживањем у браку. Његов либидо зависио је од ратног адреналина, па се не сналази у кућним условима, сматрају психоаналитичари.

Дездемони најтеже пада што је изгубила Отела. Он није изгубио њу, јер га толико воли и све те тешке речи она прашта, можда баш зато што су неспојиве с њом и што јој је толико туђе и незамисливо понашање за које је оптужује:

²⁴ Wells, Stanley: *Shakespeare, Sex and Love*, стр. 462

²⁵ Greenblatt, Stephen: *Will in the World*, стр. 133

Ако ми се воља
 О Отелову љубав огрешила –
 Било мишљу ил' делом; ако ми се вид,
 Слух или било које друго чуло
 Наслађивало неким другим ликом,
 И ако га још не волим искрено
 И као досад не будем волела –
 – Па макар ме у беду разводом отер'о -
 Нека ме свака утеха напусти!
 ЈАГО: Осорност може много да учини,
 ДЕЗДЕМОНА: А његова осорност – живот да ми сатре;
 Но љубав моју неће да окаља.
 Реч „курва“ ја не могу да изговорим:
 И сад се гнушам што сам је изрекла;
 Али да делом тај назив заслужим
 Не бих могла за све таштине овог света. (4.2.151–163)

Јаго је поново са Родригом, који је остао и без стрпљења и без драгуља које шаље Дездемони, упорно чекајући знак њене наклоности, али нема га. Јаго је посегао за новим средством као остварењу циља: Отело одлази у Мауританију и одводи Дездемону, осим уколико Касио не буде спречен да обавља нову дужност на Кипру, Зато треба „елиминисати“ Касија и то је нови Родригов задатак.

Трећа сцена је вероватно најтужнија у овој драми. Приказује нам последње тренутке Дездеминог живота. Пита се шта је узрок промене у Отеловом понашању, не криви га и не жали се, само је забринута. Емилија жали што га је Дездемона икада срела, али њена љубав му све одобрава. У глави јој је стално једна песма коју је чула од мајчине некадашње слушкиње, а сам њен мотив врбе је жалостан и злослутан. Та слушкиња, Варвара, имала је своју љубав, али он је полудео и напустио ју је. „Нека га нико не криви; његов презир одобравам“, присећа се Дездемона тужне песме, која не иде баш тим редом. Ни след догађаја у њеном животу не иде по реду и правди, приметили бисмо.

Дездемона пита Емилију да ли стварно постоје жене које варају мужеве. Зацело, одговара Емилија. А да ли би Емилија преварила мужа, ето, за цео свет? – Свет је огroman, а тај грех тако мали, шеретски каже Емилија (4.2.65–66). Она криви мужеве за неверство жена, јер су их запостављањем гурнули у туђе крило. Следи говор који је Емилији, а у ствари Шекспиру, донео незваничну титулу првог феминисте у историји:

Али су, мислим, криви мужеве
 ако им жене греше. Нек, на пример,

олабаве у својим дужностима,
 па нек у крила туђа просипају
 драгоцености нама намењене,
 ил' нека, букнув од љубоморе,
 у срдитости својој набаци
 узде на нас; ил' нека, рецимо,
 туку нас, или нека расипају
 пређашњи наш иметак; е, па жучи
 и ми имамо, и, ма кол'ко кротке,
 умемо и ми да се светимо.
 Мужеви треба заиста да знају
 да жене њине чула имају
 баш ко и они; да и жена има
 очи и нос и чуло укуса
 да разликује кисело од слатког,
 онако исто ко и мужеви.
 Какав је чин то када они нас
 замењују са неким другима?
 Уживање? Ја мислим јест; а да ли
 породи њега страст? Ја мислим – да.
 Је л' заблуђењу овом слабост извор?
 И то је; а зар немамо и ми
 страсти и жеље за уживањем
 и слабости онако ко и људи?
 Па нека тад поступају са нама
 онако како ваља, ил' нек знају
 да опак чин наш има учитеља
 у опакоме чину њиховом. (4.3.80–100.)

Пети чин почиње увертиром у страшно убиство, акт који као зао дух лебди у ваздуху још од трећег чина. Увертира је покушај убиства Касија, кога Јаго успе да рани, након што је Касио у самоодбрани ранио Родрига. Чувши Касиове јауке, Отело задовољно закључује да је Јаго одржао реч. Јаго ће, међутим, дотући рањеног Касија и поново узбунити уснули град као у ноћи Касиовог пијанства. Док срчана и потресена Бјанка покушава да помогне тешко рањеног Касију, Јаго ће злоупотребити њено присуство да је оптужи за напад из љубоморе, чији је раније био сведок. На Емилијине презриве речи, она достојанствено одговара да није блудница него честита колико и она која је вређа (5.1.122–123). Нигде као у овој драми се Шекспир није поиграо појмовима поштења, чедности, верности и угледа; црно је испало светлије од белог, проститутка поштенија од госпе, слушкиња храбрија од поручника.

Последња, друга сцена петог чина, почиње Отеловим готово епским говором о разлозима да убије Дездемону. Он то мора учинити и због ње и због

других мушкараца које би упропастила, а пре свега зато што се на то обавезао. Роберт Миола примећује да Отело улази у Дездемонину одају држећи светло Истине и мач Правде, симболе Ире (гнева). У оригиналној причи Ђиралдија Чинџија је крај другачији, Отело пориче убиство и трага за Дездемоном свуда по кући.²⁶ Мрак му погодује, да не види то лепо лице које би га можда ипак смекшало. Он њу и даље воли.

Узрок је то, о, то је узрок, душо;
не тражите ми, звезде пречисте,
да вам га именујем! То је узрок.
Ал' ипак јој нећу крв лити,
Нит' ћу јој сећи кожу – бељу но снег
И глатку као алабастер надгробни:
Умрети мора – да и друге не вара.
Угаси светло, па светлост угаси:
Кад утулим тебе, ти бакљо плаховита,
Ја твоје светло могу да обновим
Ако се покајем. Али кад твоју светлост
Угасим једном, ти ремек-дело
Природе, Не знам где је та прометејска ватра
Што би твоју светлост могла да ми врати.
Кад твоју ружу уберем, не могу
Животну снагу да јој поново дам
И мора да свене. Уживаћу зато
У мирису њеном док је још на граници.
(Пољуби ДЕЗДЕМОНУ)
О, тај твој дах миомирисни, што и саму
Правду наводи просто да сломије свој мач!
Још један – и, још један. И кад умреш
Оваква буди, па ћу те опет убити
И опет волети. Још један – и последњи.
Тако сладак, а никад тако – кобан.
Морам да плачем; ал' свирепе су те сузе:
Божанска је та туга – уништава
Оно што воли. (5.2.1–22)

Коркоран се задржао на речи „узрок“ (енг. “cause“) коју Отело овде више пута понови. Подсећа да је употребила и Дездемона, када је Емилији рекла да мужу није дала повод за љубомору, као и Бјанка („осећам сад одакле је потекло / осетно оно одсуство“, 3.4.). Љубомори и није потребан повод, рекла је Емилија Дездемони, чиме као да негира и овај Отелов „узрок“ – разлог да убије Дездемону.

²⁶ Miola, *Op.cit.*, стр. 137

Необична је та смрт која убија из љубави, рекла му је Дездемона кад јој је саопштио да ће умрети. Коркоран каже да је самообмана и бласфемија,²⁷ јер, да је од небеса, туга не би убијала него праштала, што је „суштина милосрђа“. Дездемона се надала да ће је Отело поштедети, и даље се не опирајући и сањиво се питајући зашто би је убио. Дездемона њему до смрти безусловно верује. Толико да не покушава да бежи, да се спаси, да дозива у помоћ. Она само жели да Отело зна да му је верна и жалости је што уопште сумња, али ни за то га не криви. Безгрешна каква јесте, није способна ни у другима да препозна грех, ни да посумња у људе. Када је он сучи са наводним Касиовим признањем да ју је „поседовао“, уз марамицу као доказ, Дездемона тражи да Касио то пред њом изјави и сигурна је да то неће рећи. Неће, јер више не може да говори, каже Отело; честити Јаго се за то постарао. Дездемона плаче над судбином Касија кога су издали и себе, коју су упропастили, а Отело то доживљава као тугу љубавнице за својим драгим. Дави је јастуком, који Виктор Иго назива сном; Отело је, каже Иго, ноћ. Полако схватајући шта је учинио и да више нема жену, Отело посеже за помрачењем Сунца и Месеца као узроком поремећаја. Када му уплахирана Емилија саопшти да је Касио убио Родрига, Отело ће закључити да је и убиство „ишчашено“ јер је требало да Касио буде убијен. На самрти, Дездемона чини последњи напор да ослободи свог мужа сваке сумње присутних, па каже да се сама убила. Он ће на то хладно и незахвално рећи да је отишла у пакао као лажљивица, јер он ју је убио. „Питај мужа, честитог Јага“, рећи ће згранутој Емилији. Она инсистира да Јаго демантује Отелове речи, али Јаго каже да је само говорио оно што мисли. Не успева да ућутка своју жену, иако јој наређује да ућути, па потом и да оде кући. Но, она инсистира пред окупљеном господом да говори и, каже, можда се никад и не врати кући. „Нећу да ћутим“, пркоси она Јагу; моја господарица овде лежи мртва због твојих прича. Крај драме обележен је, као и почетак драме, пркосом храбре жене. Када Емилија исприча како је она пронашла марамицу, тај крунски доказ Дездемонине прелјубе, Јаго је заувек ућутка мачем, мучки и с леђа. Она, умирући, пева Дездемонину песму о жалосној врби. На чудан начин, Јаго је овде Отелов одраз, јер такође убија своју жену; а Отело се претворио у Јага који „јури за мотивом који нема“, па се заваара да га има или се одлучује на злочин и без њега. Дездемонин рођак Грацијано, који ће на крају драме све и наследити после смрти Отела и Дездемоне, с тугом констатује да је добро што је Дездемонин отац умро пре него што се збила ова трагедија, да не доживи још и њу. Дездемонин брак био је превише за његово срце (5.2.204–205). Дездемона, по свему судећи, није знала да јој је отац умро. За разлику од Корделије, која је све време одржавала контакт са домовином, преко Кента и Луде, Дездемона је целу себе дала новој породици, новој средини и новом господару – мужу.

²⁷ Corcoran, N. *Op.cit.*, стр. 210–213

Наравно, Брабанцију није била потребна помоћ и нега као Лиру, он није био у немилости, али делује да Дездемона није имала намеру да покуша помирење или да опрости оцу онако како је опростила Отелу.

Отело рани Јага, али више неће употребити свој мач. Нека Јаго живи, јер срећа је умрети. Очајнички пада на постељу са непомичном Дездемоном и дозива је. Свестан је заблуде и греха, али себе ипак назива „часним убицом“, јер ништа није урадио из мржње. Само би желео да да чује од „полуђавола“ зашто му је тако заробио душу и тело, али Јаго одбија да говори. „Шта знате – знате“ (5.2.300). И овде је остало – ћутање. Лодовико им показује писма пронађена код мртвог Родрига, од којих једно говори о планираном убиству Касија. Касио је присутан и Отело га пита како је дошао до марамице, иако је Јаго и сам признао да ју је подметнуо из својих злих намера. Родриго, за кога се дуго мислило да је мртав, испричао је Касију и како га је Јаго навео да нападне Касија оне ноћи кад је смењен, и како га је Јаго ранио.

Пре него што ће ритуалним самоубиством спустити завесу на овај мучни чин убиства, освешћења и покајања, Отело ће замолити за мало пажње, коју је својим заслугама за државу завредео. Његов последњи говор је конвенционалан, метатеатарски, утешан јер доноси спасење кроз трагичан пад:

Ако ми се воља
 О Отелову љубав огрешила –
 Држави је тој био од велике користи;
 И она то зна: ал' доста о томе.
 Молим вас: кад о овој несрећи будете
 Писали рапорт, говорите о њему
 Онаквом какав је био; и немојте ништа
 Ублажавати, а ни из пакости
 Снизити нешто; и тако ћете морати
 Да говорите о човеку који није
 Волео мудро, ал' зато безмерно;
 Човеку што за љубомору није знао
 Ал'
 пометеном кад љубоморан постаде;
 Човеку сличном каквом паганском врачу
 Што баци бисер вреднији од блага
 Племена целог; Болом ми савладане
 Очи – иако на сузе нису навикле –
 Сада, ето, плачу! Суза ми сузу стиже
 К'о оне капи измирене из дрвета
 Арабијскога. Запишите то, и ово
 Додајте: Кад је у Алепу, једном,
 Обесан неверник, ниског рода и порода,
 Тукао једног Млечанина

И вређао му отаџину –
 Да сам за гушу шчепао то псето
 Безбожничко – и да сам га овако
 Смождио! (5.2.334–352)

Отело себе описује као некога ко није олако љубоморан, али пометеног кад постане љубоморан (“when wrought, perplex’d in the extreme”), што је, каже Бредли, сасвим тачно. Његова трагедија је у томе што цела његова природа није била склона љубомори, али била је отворена за обмане, па кад му једном прокључају страсти, вероватно ће делати без много размишљања, без одлагања, и на најодлучнији могући начин. Ово је пре свега студија о племенитом дивљаку, који је постао хришћанин и упио неке вредности цивилизације својих послодаваца, али испод површине су му остале неке дивље страсти маварске крви и сумњичавост у погледу женског поштења, каква је уобичајена код оријенталних народа. Последња три чина описују провалу тих првобитних осећања кроз танку кору венецијанске културе.²⁸

Хаос је дошао и прошао. Отело је сада поново онај из Сената, или можда још већи и узвишенији. Али, хаос настаје када се жене престроје уз мушкарце, кад се прилагоде њиховим средствима и циљевима, каже Тина Пакер, оснивачица и редитељка ансамбла “Shakespeare and Company“, предавачица на Харварду, МИТ и Колумбији.²⁹ Тако је Емилија изазвала хаос када је дала Дездемонин рубац Јагу, не слутећи чему тиме доприноси; Леди Магбет је призивала злодухе да би помогла мужу постајући и сама као мушкарац, бритког језика и без млека у грудима.

У поглављу „Отело: есеј о моралу“, Роситер³⁰ каже да је Отело, на свој великодушан начин, ипак еготиста. Његово самоодобравање и самодраматизација кључни су елементи његове структуре. Али, окренутост себи не значи нужно и самоспознају. Он умире у хистрионичном маниру, где је акценат на њему самоме. И његова љубав може бити више љубав према вољењу, задовољење личних апетита. Примарна љубав је одговор на потребе, као љубав родитеља према детету. Секундарна љубав је пружање сигурности у нечије самовредновање, нарочито у еротској сфери. Осећај мањкавости проистиче из неког унутрашњег незадовољства, па ту љубав према себи дође као компензација. Губитак женине верности није само губитак нечег најважнијег што нам је дао спољни свет, већ и губитак вере у сопствену личност. Због тога Роситер *Ошела* сврстава у проблемске драме, а триангуланте његових љубавних троуглова назива мономанијацима који своју манију грешком називају љубављу.³¹

²⁸ Bradley, *Op.cit.*, стр. 151

²⁹ Ауторка књига *Tales from Shakespeare* (2001), *Women of Will* (2016), итд.

³⁰ Rossiter, *Op.cit.*, стр. 189–190

³¹ *Ibid.*, стр. 208

У представи из 1938. године, у продукцији Тајрона Гутрија, са Лоренсом Оливијеом у улози Јага, следи фројдовско учење о *Ойтелу*.³² Актери ове изведбе су разговарали са Фројдовим следбеником Ернестом Џонсом и он им је казао да сматра да Јагова љубомора није последица његове зависти према Отеловој позицији, нити заљубљености у Дездемону, већ подсвесне наклоности према Отелу, а није разумео њену хомосексуалну основу. Оливије је имао половичан успех у реализацији те замисли. На сцени се бацио на Ричардсона који је глумио Отела и симулирао оргазам, што публика није разумела. А када је Бен Кингсли глумио Отела, Јаго Дејвида Сачета бацио се на њега након самоубиства и морали су да га одвуку. Јагов болесни ум измишља сцену у којој Касио гласно сања Дездемону. Он трује Отелову машту мислима о Дездемони у кревету са другим мушкарцем, а истовремено слика хомоеротску активност. Касио говори о умерености у пићу и помиње отров који нам улази на уста, трује нам ум и од нас прави звери (2.3.283). Отелу отров не улази на уста него на уши, Јаго му сипа отровне речи баш као што је Клаудије сипао отров у ухо свога брата и као вештице своја пророчанства у Магбетове уши: „у његов слух ћу кужну заразу сасути“ (2.3.351). Коркоран подсећа на тренутак када Отело, слично Леди Магбет, призива таму освете да му испуни груди и окамени срце: „Из амбиса паклених устани, / освето црна! Предај, љубави, / тиранској мржњи трон и круну своју!“ („сцена кушања“, 3.3.). Отелово име садржи реч „пакао“ (енг. *Othello, hell*), а Дездемонино реч „демон“.³³ Питања предиспонираности и подложности утицајима Шекспир нам је увек постављао. Клица лудила постојала је у Лиру и Офелији, на пример, па су околности биле окидач да они развију симптоме; Магбет и Отело су подложни утицајима, а Банко, на пример, није – он је као Хамлетов Хорацио који не робује страстима и има савршену равнотежу телесних течности.

Отело се у завршном говору, речима пореди са Иродом (“the base Judean”), који је убио своју жену, Макабејку Маријам, коју је волео.³⁴ Романтичарска критика га је правдала Јаговом „надљудском вештином“ (како је рекао Колриџ), која га ослобађа одговорности. Међутим, јасно је да Јаго није прерушени ђаво. Његова лаковерност манифестује недостатак рационалности, психолошког увида и пуког здравог разума, што је производ његовог неразвијеног ума. Дездемона није пали анђео, а Отело није у стању да то увиди, те је његов пад пре свега интелектуални пад.³⁵ Иако Т.С. Елиот у Отеловим поступцима види *боваризам*, односно „људску вољу да ствари види онаквим какве нису“, док Лео Кирхбаум сматра да је он „романтични идеалиста који људску природу сматра супериорнијом него што јесте“.³⁶ Но, ако је у случају Јага и преценио

³² Wells, S: *Op.cit*, стр. 176

³³ Corcoran, стр. 202

³⁴ Wells, *Op.cit*, стр. 474

³⁵ Bradley, *Op.cit*, 151–155

³⁶ Gerard, A. *Op.cit*, стр. 17

људску природу, то свакако није случај са Дездемоном. Он није романтични идеалиста који у својој драгој види и особине које нема, она заиста има све врлине које јој је приписивао.

С тим да Отело није био обдарен врхунским интелектом и да је у томе узрок његове заблуде слаже се и Келог.³⁷ Додаје да он има велику снагу воље, све квалитете који красе војника, отворен је, великодушан, храбар, веран, и минимално љубоморан; укратко, поседује квалитете који су потребни за дејствовање лукавог и подлог варалице који има веће интелектуалне способности, који је тачно знао када, како и где да га нападне. Отело нема природну проишљивост и способност да прозре некога, што је неопходно да би се заштитио од махинација интелектуалног зликовца и моралног банкрота који га прогањају до очајања. Његов ум и расуђивање, иако никад нису били болесни, замагљени су дубоким страстима које покрене тај зли геније.

Постоји још један начин на који се монолози могу обрадити у филму, мада се то може чинити екстремним: могу се потпуно изоставити. Орсон Велс у потпуности скраћује Јагових осам монолога у својој верзији *Оишела* (1952), иако је неколико редака спасено у фрагментима дијалога са Родригом. То значи да је Јагова мотивација – коју често износи у својим монолозима, и о којој се опширно расправљало у критичкој литератури о драми. То такође чини Јага мање очигледним манипулативним зачетником заплета, јер нам говори како манипулише заплетом је тако велики део онога што ради у својим монолозима. Уместо тога, Велс сугерише Јагову доминацију над ликовима и акцијом експресионистичке кинематографије. Секвенца пре одјавне шпице представља заједничку сахрану Отела и Дездемоне – која није у Шекспиру, али се може претпоставити да се наставља на догађаје из представе – на којој је Јаго затворен у кавезу изван зидина замка. За следећу радњу филма, стога, мора се претпоставити да је флешбек. Решетке Јаговог кавеза одјекују другим вертикалама и хоризонталама – стубови, стубови, летвице, степенице, прозорска опрема, бродска опрема и тако даље. Глумци су понекад снимљени кроз њих, понекад у сенци њих. Као да је Јаго све затворио у кавез, поготово зато што интензивна клаустрофобија Велсовог експресионистичког монохромата, са својим дубоким фокусом, високо контрастивним филмским *noir* осветљењем (стварајући дубоке сенке) и екстремним угловима камере, чини да чак и спољашње сцене изгледају без ваздуха. Након Дездеминог убиства, Отело (сам Велс) стоји иза решетке, која се, у другом кадру, уздиже изнад њега у сенци у коначној разорној слици замке. Велс је пронашао потпуно убедљиве филмске слике да делују као еквиваленти за Јагову текстуалну слику заробљавања – „заробљавање“ Касија „мрежом“ (2.1.168–9), на пример, и прављење „мреже / у коју ће се сви ухватити“ (2.3.356–7) пре него што је, коначно, и сам био уплетен у њу.³⁸

³⁷ Kellogg, A.O: *Shakespeare's Delineations of Insanity*, стр. 183

³⁸ стр. 21

Јулије Цезар

Шекспир је у своје римске трагедије унео све чега у британским „историјама“ нема: народне трибуне, форуме на отвореном, побуне на трговима и улицама. Али, његови јунаци су, као и у свим другим делима, његови савременици и сународници. Теме није било тешко уклопити: властољубље, апсолутизам, лични и општи интереси, лојалност и издаја. Теме су веома актуелне и у нашој свакодневици, као што су биле пре скоро деценију, када је премијерно изведена представа једне мале и храбре продукције из унутрашњости. Адаптација ове драме којој су многа домаћа позоришта ускратила гостопримство,¹ у режији Кокана Младеновића, почиње (реторичким?) питањем из „офа“, пре него што се глумци по први пут и појаве на сцени: „Шта радити када сва власт доспе у руке једног човека?“ Публика добије пар тренутака за (гласно) размишљање, а онда се суочи са Брутом, правдољубивим идеалистом који је, попут Хамлета помислио да може да врати свет у зглоб из кога је искочио. Врлина или хибрис? Преузимање одговорности или претенциозност?

Драма почиње сценом у којој трибуни на улици растерују занатлије, који чекају да виде Цезара у његовом тријумфу. Марул и Флавије то не разумеју, јер су тако клицали и Помпеју, кога је Цезар поразио. Ово је рани наговештај превртљивости и незахвалности грађана, коју ћемо видети посебно у другој сцени Трећег чина. Празник је, Луперкалије, а Цезарови противници не желе његове трофеје на киповима, нити еуфорију на улицама. Флавије објашњава чега се плаши:

Чупање тога перја које расте
Из Цезаровог крила нагнаће га
Да лети обичном висином, иначе
Лебдео би горе изван људског вида
А нас све држао у ропскоме страху. (1.1.70-75)

Друга сцена почиње Луперкалијама, свечаношћу којој присуствује и Цезар. Он моли Антонија да током трке дотакне Калпурнију; веровало се да то помаже против неплодности, а Цезар и Калпурнија нису имали потомке. Цезар

¹ „Јулије Цезар“, Центар за културу Свилајнац и Град театар – Будва, 2015. године

је тим више доживљавао Брута као сина. И Брут је ту, али није расположен за спортске игре. Он свом зету Касију повери да га муче опречна осећања, те се „мршти на самога себе“. Као Хамлета, или млетачког трговца Антонија, Брута пријатељи такође испитују због чега је меланхоличан. Касије је разочаран што је то узрок замишљеног и забринутог израза лица његовог шурака, јер он лично има „значајне мисли и планове важне“. Каже да је штета што Брут не може да види себе, јер

врло је жалосно, мој Бруте,
Што немаш таквих огледала што би / Твоју скривену вредност показала
Твом оку, да своје сагледаш обличје. / Чуо сам многе најугледније
Римљане (изузев бесмртног Цезара) / Да говорећи о Бруту, стењући
Под јармом доба, желе да им Брут / Племенити има очи па да види“ (1.2.145–151)

Брут није себе прогласио „бичем и проповедником“ као Хамлет; на такво размишљање није га навела ни нека натприродна појава попут духа; његови сународници му на плећа стављају то бреме. „Желиш да тражим у себи што није у мени“, правда се Брут. Да, сигуран је Касије, јер ми не можемо видети своје лице, а други могу. Касије је Брутово огледало које ће му открити оно што не зна о себи. У другој сцени, Касије ће добити идеалан шлагворт за свој предмет разговора са Брутом Из масе у свечаној поворци, чује се глас Пророка који опомиње Цезара да се чува мартовских ида. Брут се пита откуд допире клицање које се чује и изражава бојазан да ће Цезара да предложи за краља, признајући Касију да то не би волео, иако воли Цезара. Али, избор између личног пријатеља и општег добра је јасан, као и између части и смрти. Касије се слаже: „Ја бих пре / Умро но да живим у страху од створа / Што је као и ја. Рођен сам слободан / Као и Цезар, и ти; хранимо се / Истом храном; оба подносимо студен / Као он“ (1.2.185–189). Да је Цезар обичан човек, ни по чему супериоран у односу на остале, са манама и слабостима, Касије даље илуструје сећањем на то како је спасио Цезара од давлeња у реци Тибар, па како га је у Шпанији спопала грозница од које се тресао „као девојче“. Зашто је само он овенчан лавором моћи и славе; опкорачио је свет као Колос, а „ми сићушни људи, корачамо под његовим дивовским ногама“. Касије одбија да робује судбини, верујући да „кривица није у нашим звездама, већ у нама што смо потчињени“ (1.2.231). Док он говори, опет се чује клицање. Бруту је јасно на шта алудира Касије и обећава да ће на миру размислити о свему, али га уверава „да би Брут радије био сељанин / Но зван сином Рима у тим тешкоћама / Које нам, изгледа, време намеће“ (1.2.263–66). Примећују да је Цезар бесан, а Калпурнија бледа, па задуже Каску да сазна разлог и извести их. А Цезар својој свити указује баш на Касија:

Ја волим
 Да имам око себе пуне људе,
 Људе глатка лица, што спавају ноћу.
 Онај Касије је мршав, као гладан,
 Он сувише мисли; такви су опасни.
 АНТОНИЈЕ. Не бој га се, Цезаре, није он
 Опасан; то је племенит Римљанин,
 И добре нарави.
 ЦЕЗАР. Камо да је дебљи!

...

Он чита много, воли да посматра,
 Прозире сасвим добро дела људи.
 Не воли игре ко ти, Антоније;
 Не слуша музику. Ретко се насмеши,
 А кад се смеши, као да се руга
 Самоме себи, презирућ свој дух
 Што га је могуће подстаћи на грех.
 Такви у души не мирују никад
 Док гледају другог већега од себе;
 Зато су опасни. (1.2.284–7,293–302)

Свака ауторитарна власт зазире од интелектуалаца, филозофа, људи који „сувише мисле“. Касије изгледа аскетски, не ужива у забави за масе, музици и храни. Није део гомиле која кличе Цезару, држи се по страни, што га чини сумњивим и опасним.

Каска их обавештава да је Цезару три пута нуђена круна, што је био повод за клицање, али Цезар је сва три пута одлучно одбио. Но, сваки пут све неуверљивије, односно мање енергично. Све то време из масе је излазио зној и лош задах, као окужен; Цезару је од тога позлило, „пена му је ударила на уста и био је нем“ – имао је епилептични напад. Ова епизода потврђује нам Касијеве тврдње о Цезару као слабашном човеку чији су углед и страхопоштовање које људи опрема њему сећају – неосновани. Нема он падавицу, него ми, каже Касије. Цезар је још једном пао и остао без свести, кад је видео одушевљење масе његовим одбијањем круне. Као глумац у позоришту, каже Каска. Ако Цезар и није намерно глумио, он је играо своју задату улогу, као што сви људи на свету раде. „Ако му руља није плескала и звиждала, како / јој се кад допао, као што раде с глумцима у позоришту, / онда сам ја лажов“, каже Каска. Ова сцена само је пролог главној представи у овом комаду, наступима Брута и Марка Антонија пред публиком. Већ у њој смо их упознали као два потпуно другачија темперамента. Антоније учествује у трци, весео је и активан. Брут каже да није склон тим играма и да му недостаје Антонијевог живог духа.

Каска наставља да исијава презир према простој светини:

Кад је, пре но што је пао, видео да се оно просто крдо радује што је одбио круну, раздрљиво је оковратник и пружио им свој гркљан да га пресеку. Да сам ја био један од оних занатлија, ако га не бих узео за реч и учинио то, нека одем у пакао меду ниткове. Затим је пао. Кад је дошао себи, рекао је: ако је учинио или рекао ишта неумесно, он моли њихова благородства да то припишу његовој слабости. Три или четири женетине крај мене узвикнуше: „Ах, добра душа!” и свесрдно му опростише; али се на њих не треба обзирати, оне би тако учиниле и да им је мајке пробуразило. (1.2.356–366)

Удица је забачена, почела је стрпљива операција „приволети Брута“. На унутрашњем плану, он је већ уз Касија и заверенике; споља, он има обзире због љубави и оданости према Цезару, али су љубав и оданост према Риму већи. Касије размишља овако:

Племенит си, Бруте,
Али видим да се твој честит дух даје
Одвратити од своје склоности;
Зато је добро да се племенити
Друже увек са себи сличнима;
Јер ко је чврст да се не може завести?
Цезар мене мрзи, али Брута воли.
Да сам ја Брут сада, а он Касије,
Брут не би мого да утиче на ме.
Ноћас ћу Бруту кроз прозор бацити
Писма различитих рукописа,
Као да су од разних грађана:
У свима ће се високо ценити
Брутово име, и навестити
И Цезарово властољубље још.
А тада нек се Цезар добро држи,
Јер наше ће га руке да сахране,
Ил' ћемо још горе доживети дане. (1.2.404–418)

Брутова трагична грешка је можда наивно веровање људима, као и Отелова. Као што су неки Шекспирови јунаци подложни лудилу, склони самоубиству или погрешном расуђивању, Брут се може завести, како је проценио Касије. Магбет је имао своју жену и вештице, а пре свега личну амбицију; Отело је имао Јага; Брут је имао заверенике који га походе и постепено убеђују; у *Зимској бајци*, видећемо да Леонт није имао ништа од тих агенаса, али је свеједно подлегао својим демонима, унутрашњим гласовима који су му помутили ум и навели на окрутност према најдражима.

Трећа сцена подсећа на олујну ноћ у *Мајбеиу*, са фантастичним појавама и необјашњивим збивањима:

... никад нисам, као ову ноћ,
Ишао по бури која огњем пљушти;
Или је на небу међусобни рат,
Или је обесни свет богове све
Разјарио да ће уништити нас. (1.3.430–434)

Ту је и роб чија се левица запалила, али није изгорела; лав код Капитола; огњени људи на улицама – све су то знамења која људи тумаче по свом нахођењу, „независно од смера појава“, како рече Цицерон. Тако је Каска у њима видео опомену с неба, застрашивање, а Касије, сасвим супротно, каже да би

могао / Именовати човека што најпре / Личи на ову / језовиту ноћ / Што грми, сева,
отвара гробове / И риче ко онај лав на Капитолу. / По личној снази он није моћнији /
Од тебе ни мене; ал је кобан, страشان / Као сви чудни изливи природе.

Зато су ове појаве неприродне, урођена природа им се извргава у нешто чудовишно, као кад су се Данканови коњи у кобној ноћи окренули против људи, а сова појела сокола. Пред смрт великих људи, краљева или принчева, космологија је увек слала сличне поруке. Касије жели да збаци окове, да се ослободи ропства, али његови мотиви увек нам делују лични, а интереси партикуларни. Он не говори о слободи за све Римљане, презире плебејце и цео наратив своди се на личне слободе; рекли бисмо и на сујету или љубомору на Цезара, јер је она епизода у Тибру таутолошки показала ко више вреди. Он каже:

Ни камене куле, ни зидине тучне,
Ни загушљива тамница, ни јак
Гвоздени оков неће задржати
Снагу духа; јер живот, већ сит
Тих земних стега, има увек моћи
Да се опрости свега. Кад ја знам
Ово, нек онда зна и цео свет
Да онај део тиранства што трпим
Могу да збацим са себе кад хоћу.
(Грмљавина још траје.)
КАСКА. Могу и ја: тако носи сваки роб
У својој руци моћ да своје ропство
Укине.
КАСИЈЕ. Па што је Цезар тиранин?
Бедник! Знаш да не би био вук

Да не види да су Римљани ко овце,
 Нити би био лав да Римљани
 Нису срне. (1.3.519–535)

Касије је пре овог разговора већ започео акцију. Окупио је неколико најугледнијих Римљана, сада је постигао договор са Каском и остао је још Брут. Након подметнутих писама, у коме грађани наводно исказују очекивања од Брута, уследиће и непосредан разговор у његовом дому и тада ће бити потпуно придобијен.

Три четврти његове су наше, / А при првом сусрету ће он / Припасти сав нама. /
 КАСКА. О, он је у срцу / Читавог народа; и оно што би нама /
 Било уписано у грех, то би његов
 Углед, као моћна алхемија баш, / Претворио у част и врлину. (1.3.587–594)

Други чин одмах нас уводи у Брутову радну собу. Он се колеба, ставља на кантар аргументе „за“ и „против“; додатно му отежава то што Цезар још увек ништа није учинио, већ постоји опасност да ће га апсолутна власт променити. Дакле, деловање треба да буде превентивно за нешто што се антиципира као потенцијална бољка. А Цезар је три пута одбио круну.

То му тражи смрт.
 Разлога личног немам да насрнем
 На њега, већ само општег добра ради.
 Он би круну хтео; али је питање
 Кол'ко би му нарав изменило то.
 ...
 Ал' тиме му збиља дајемо жаоку
 Којом ће по вољи наносити зла.
 Злоупотреба је величине када
 Од савести своју одвајамо моћ.
 А код Цезара, право рећи, не знам
 Да је разум икад надвладала страст.
 Али је опште искуство да скромност
 Младом славољубљу за лествицу служи.
 Онај што се пење окреће јој лик;
 Ал' кад се попне на врх, он окрене
 Леђа лествицама, гледа у облаке,
 И презре пречаге којим се нео.
 Тако би нешто и Цезар могао.
 Ал' да не би мог'о, ти га предухитри.
 Напад се на њега не може правдати
 Тим што је он сада; ал' кажи овако:

Ако се то што је он сада увећа,
 Одвешће га у крајност ту и ту;
 Зато га сматрај ко змијино јаје
 Што ће, излежено, бити исто зло
 Које и сој његов; убиј га у љусци! (2.1.611–636)

Утолико му слуга доноси писма и, док му у глави одзвања „Говори, удари, спаси!“, чује се куцање на капији. Све је савршено организовано. Остала је још последња четвртина и Касије улази као катализатор. Доводи групу завереника и дају реч да ће остати привржени циљу – уклањању Цезара. Један од завереника предлаже да укључе и Цицерона, јер би им значео његов углед и мудрост, људи би веровали да је он сива еминенција овог подухвата и брже би га прихватили; но, одустају од њега као „неподесног“. Цицерон ће, како сазнајемо пред крај драме, бити погубљен уз седамдесет осталих сенатора. На Касијев предлог да убију Марка Антонија, јер ужива велико поверење и љубав Цезарову, Брут одбија да убијају непотребно, јер

одвећ би нам крвав изгледао пут, / Кад бисмо, после одрубљене главе, / И удове
 искасапили још, / Ко што при убиству често чини гнев, / А злоба потом; јер је
 Антоније / Цезаров уд само. Приносимо жртве, / Али немојмо касапити, Кају. / Ми
 смо сви устали на Цезаров дух, / А у људском духу не постоји крв./ О, кад би Цезаров
 савладали дух, / А да Цезара не раскомадамо! / Ал' се Цезарова крв пролити мора. /
 Врли пријатељи, убијмо га смело, / Али не гневно (2.1.784–796)

Брут је успео да себе натера на овај чин јер је у свом уму потпуно одвојио Цезара-човека од онога што Цезар као владар представља. Рим се мора ослободити, а једина препрека на том путу је Цезар. Зато није потребно проливати и крв Марка Антонија, каже Брут, подсетивши нас на Магбетово одустајање од убиства Магдафа, јер је, како је мислио, безопасан по њега. Цезара-човека и даље воли, волео га је и кад га је пробо мачем, али издигао се изнад личних осећања и тиме Риму принео као жртву не само Цезара, него и себе.

Кад је свануло и завереници се разишли, Брутова жена Порција, ћерка чувеног Катона, прилази мужу и приговара му: „Ти си се, Бруте, грубо искрао / Из моје постеле; синоћ си од стола / Устао нагло и скрштених руку, / Размишљајући и уздишући ход'о / Горе-доле. / А кад те упитих / Шта је, ти си ме мрко погледао.“ Као Леди Магбет, несрећна због мужевљеве отуђености, али и забринута што он не једе, не спава и променио се, она жели да чује шта га мучи и да све дели с њим. Вређа је његов патријархални однос, какав можемо да претпоставимо да је владао у Шекспирово време, пре него ли у старом Риму. Она инсистира да је његова друга половина, да су спојени у једно тело. Истиче и своје порекло, које јој такође даје за право да буде поштована.

„Станујем ли само у предграђу / Насладе твоје? Ако је то тако, / Порција је само милосница / Брутова, а не жена његова.“ (2.1.914–17) Извршила је, каже, „оглед с отпорношћу, / Задала себи рану у бутину“ да би била сигурна да може да чува тајну. (2.1.928–930) Ипак је Порција права Римљанка, женствена, али и снажна, па ова суровост не треба да нас запрепасти.

Уместо првих сцена са женским ликовима, Цезаровом женом Калпурнијом и Брутовом Порцијом, глумице које тумаче ове две улоге појаве се заједно на сцени и саопште публици да неће играти, јер су потпуно небитне и сасвим је свеједно, са њима или без њих. И, заиста, да ли је ова драма иста без Калпурнијиног злослутног сна или без Порције, Катонове кћери, која жели да буде део Брутовог света и у добру и у злу, а не да је третира као наложницу. Младеновић метатеатарски феминизам омаж је Шекспировом прото-феминизму и зато готово не примећујемо да не припада оригиналном тексту, да је то нека „Мишоловка“ коју је он убацио у ово „Убиство Гонцага“. А та „Мишоловка“ је сигурно ухватила савест многих.

Друга сцена почиње у Цезаровом дому, док грмљавина и даље траје. Цезар се спрема за Капитол, а Калпурнија покушава да га одврати, под утиском прича стражара о прошлој ноћи:

Лавица се на сокаку окотила;
Гробље се отвори избацујући мртве;
У облацима огњени су борци,
Страховити, у убојном строју
И четата, водили свој рат,
А над Капитолом лио крви дажд;
Врева битке проламаше ваздух;
Коњи су њискали, а самртници свуд
Лечали; авети врискале, цичале
По улицама. (2.2.992–999)

Одбивши да каже да је болестан, а и да, једноставно, неће доћи, Цезар објашњава гостима да се Калпурнија плаши због онога што је сањала: Цезаров кип из кога шикља крв, а Римљани у њој перу руке. Завереници који су дошли да га позову тумаче како њима одговара. Како је рекао Касије, свако у знамења учитава оно што хоће и како прижељкује. Зато Деције „дешифрује“ њен сан о Цезару као о извору са кога се напајају сви Римљани, као крвоток целог Рима. То натера Цезара да преломи и невољно крене ка Капитолу, не желећи да га жена правда и да остави утисак кукавице. Калпурнија није једина која има лош предосећај; ни тумачи знамења, аугури, „не би хтели / Да излазите данас. Кад су дроб Из принесене жртве вадили, / Нису могли наћи срце у тој звери.“ (2.2.1017–1019)

У трећој сцени, Цезар је на челу поворке која се ближи Капитолу. Прилазе му многи грађани, са молбама за помиловање својих ближњих („петицијама“). Артемидор чека да Цезар наиђе, како би му предао писмо упозорења:

Цезаре, чувај се Брута; пази на Касија; не / прилази близу Каске; мотри на Цину; не веруј Требонију; / добро пази на Метела Цимбера; Деције Брут те не воли; / учинио си неправду Кају Лигарију. Сви ови људи имају само / један смер, и он је уперен против Цезара. Ако ниси бесмртник, / гледај око себе; безбрижна поузданост крчи пут завери.
(2.3.1121–1135)

Ово је списак свих завереника. Да га је Цезар прочитао, можда би поживео. Али, ипак не, у Шекспировој драми са римским јунацима, где је ипак све како је суђено. Ко и покуша да мења њен ток, ко помисли да је на њему избор, али и одговорност, заврши као Брут или Касије, као да је порука овог паганско-хришћанског амалгама.

У четвртој сцени, забринута Порција шаље слугу у Сенат, јер Брут није изгледао добро ујутру. Она подсећа на Леди Магбет када каже „О чврстину, буди / Уз мене. Стави огромну планину / Између мог срца и језика! Имам / Човечји дух, али женску моћ. Како је Женама тешко да чувају тајну!“ (2.4.1144–148) И њој, као Леди Магбет, позли упркос чврстину коју је покушавала да сачува као маску. Након посете Пророка, који је порекао да ће се ишта лоше десити њеном мужу сутрадан, она шаље слугу Бруту, да га извести да је весела, иако је све слабија.

Трећи чин почиње на путу ка Капитолу, обраћањем Артемидора Цезару, који је подсетио Пророка да су стигле мартовске иде. Артемидор инсистира да Цезар одмах прочита писмо које му је уручио. Артемидора отерају као умоболника, а успут их и даље пресрећу грађани који траже помоћ или милост за своје ближње. Цезар истиче да је непоколебљив као Северњача, постојан у одлуци да побуњеници остану у изгнанству. Утолико му прилази Сина, пада пред њим на колена, а затим га окружују и остали завереници, задајући му немилосрдно ударце бодежима. Последњу, смртоносну рану задао му је баш Брут. Једва стигавши да се изненади, умирући Цезар изговара чувено питање на које асоцира сваки случај оцеубиства и издајства стварног или политичког: „Зар и ти, сине Бруте? (лат. “Et tu, Brute“)— Онда падај, Цезаре!“ (3.1.78). Касије шаље савезнике да са проповедаоница узвикују: „Ослобођење! Слобода! Тиранство / Мртво је“ (3.7.80).

Брут на смрт гледа као на неминовност, али и као на олакшање или благослов, што је још једна сличност са Хамлетом:

БРУТ. Сазнаћемо твоју вољу, судбино.
Да ћемо умрети, то већ знамо сви;

Али час смрти или одлагање
 Њено има за људе важности.
 КАСКА. Ко одсече двадесет година
 Свог живота, одсече то време
 Страху од смрти.
 БРУТ. Усвојимо то,
 Па је смрт благослов: ми смо Цезарови
 Пријатељи, јер му прекратисмо страх
 Од смрти. (3.1.99–109)

Ако знамо да је комад *Јулије Цезар* први пут постављен 1599. године, јасно нам је да је Шекспир ову драму писао у исто време кад и *Хамлеџа*, па су им заједнички и меланхолија и идеализам главног јунака, његово колебање због свих скрупула и питања која себи поставља, као и размишљање о пролазности и смрти.

Брут затим позива Римљане да ритуално оперу руке и мачеве у Цезаровој крви и крену у даљу борбу. Октавије и Марко Антоније мобилишу своје снаге, циљ су им Филипи.

Колико су завереници уверени у праведност овог чина, сведоче и њихове речи о томе како ће се он памтити и одигравати на многобројним светским позорницама, на још увек непостојећим језицима. У ствари, истински је уверен Брут, а његов зет Касије се можда само претвара, јер ће се њих двојица убрзо сукобити даљег тока револуције и Брут ће га подсетити на грехе од раније.

Кроз колико ли ће векова одсада
 Овај наш призор узвишени бити
 Игран у земљама нерођеним још,
 На језицима сада непознатим!
 БРУТ. Колко ће се пута у глуми пролити
 Крв Цезарова који лежи сад
 Испружен поред Помпејевог кипа,
 Нимало важнији но обичан прах.
 КАСИЈЕ, И сваки пут када то буде, све нас
 Заверенике ће називати свет
 Људима што су земљи дали спас. (3.2.112–118)

Томас Неш је написао да би храброг Талбота (*Хенри VI*) обрадовало кад би видео да, иако два века већ почива у гробу, позорнице и даље славе његов тријумф, а кости му натапају сузе десетина хиљада гледалаца ... који замишљају да он, од крви и меса, крвари ту, пред њима.² Емоције. Можда су, испод свих слојева моралних поука, историјских лекција и алхемије

² Bell, *On Shakespeare*, стр. 158

речи, емоције те које нас тако снажно уздрмају, испреврћу и изнова везују за Шекспира. Јер, „Шекспир је као фискултурна сала за емоције где, у безбедном окружењу, можете да вежбате сва осећања“, записао је некадашњи уметнички директор Глоб театра Доминик Дромгул.³ Универзитет у Перту у свом саставу има и Центар изврности за проучавање историје емоција, па је 2012. године организовао конференцију „Шекспир и емоције“. Емоције су, заиста, крвоток сваке Шекспирове драме и сонета.

Емоције су, барем на први поглед, повод доласка Марка Антонија „на ноге“ Цезаровим убицама. Његов слуга моли да његовом господару омогуће долазак у миру, да би добио објашњење зашто су погубили Цезара. Брут и овде има наивну веру и оптимизам, када каже да осећа да ће им Марко Антоније бити добар пријатељ, док Касије има „црне слутње“ у вези са тим. По Брутовом одобрењу, долази Марко Антоније и каже да би за њега најсрећнија смрт била ту, крај Цезара, од истих руку на којима се још пуши „најчистија крв овог света“. Брут објашњава неопходност тог крвавог чина, који није био акт мржње него љубави: „...ти видиш једино / Те кржаве руке и тај њихов чин. / Ти не видиш наша срца, а она су / Сажалјива, и сажалјење то / Једино према општем добру Рима — / Као што ватра ватру изгони“ (3.1.168–172). „да је волео Цезара и у тренутку када је зарио мач у њега, али да „сажаљење ништи сажалјење“ и да је његова забринутост за будућност Рима надјачала љубав према Цезару. Антоније се рукује са свима који су учествовали у убиству, жели да стисне те кржаве руке. Постављајући се као „ласкавац и кукавица“ према херојима и великанима, он подсећа на Хенрија Болинбрука који је, по повратку из изгнанства, клечао пред краљем Ричардом и захтевао само повраћај очевих добара. Неко је и у томе могао наслутити много већу амбицију, али не и Ричард, који му нуди и препушта много више него што је сам тражио. Поред самоуверености владара, разлог је и добра говорничка вештина Антонија, односно Болинбрука, али, пре свега, опет – емоције. Победио је онај који је гануо народ, односно публику. Зато ће Џона Бела, чувеног аустралијског глумца који је тумачио готово све насловне улоге Шекспирових драма, британска историја подсетити на ову римску: као да су два глумца на сцени (што је и иначе Шекспирова омиљена метафора), победиће онај који има више умећа и харизме, не нужно онај који говори истину и има часне намере. А онај други (Ричард Други, Брут, Кориолан) је, каже Бел, антиглумац: досадан, безличан говорник, народ (публика) не жели да га гледа и слуша, тражи да он сиђе са сцене. Народу коме је потребан јак вођа, такав говорник је као шаман: да би фанатизовао окупљене, да би их увео у колективни транс, он мора први да буде фанатизован.⁴

Антоније потом проширује списак захтева – понизно тражи да се јавно опрости од Цезара, за говорницом на тргу. Брут то дозвољава, наивно уверен

³ Edmondson & Holbrook, *Op.cit.*, стр. 140

⁴ Bell, J. стр. 217–17; 231

да у томе нема никакве опасности. Он ће се први обратити окупљеном народу и објаснити зашто су морали да убију Цезара, а потом ће Антоније говорити уз његово допуштење, што ће допринети још позитивнијем утиску јавности. Оставши сам, Антоније, обраћајући се Цезару као „крвавој груди земље“, која вапи за његовим говором, прориче:

Проклетство ће пасти на сав људски род;
 Домаћи бес ће и грађански рат
 Захватити нашу Италију сву;
 Крвопролиће с уништењем биће
 Тако Често, а грозоте сталне,
 Да ће се мајке осмехнути само
 Кад им руке рата одојчад черече;
 Свако сажаљење биће угушено
 Навиком на те страхоте; а дух
 Цезаров ће, тражећи освету,
 Доћи са Атом још врелом од пакла,
 ... Те ће ово гнусно дело изнад земље
 Засмрдети од људских лешина... (3.1.265–277)

У наредној сцени, можда и кључној за целу драму, одвија се надметање у беседништву и снази аргумената између Брута и Марка Антонија, сада пред окупљеним плебејцима који траже оправдање за Цезарову смрт и желе, рекло би се, да формирају избалансиран став: један ће слушати Брута, други Антонија, па упоредити разлоге. Брут понавља објашњење које је дао Марку Антонију: волео је Цезара као оца, просперирао уз њега, није имао никакав разлог да га убије; али није га ни убио због себе, већ због Рима. За више циљеве и опште интересе, сматрајући да је боље жртвовати једнога, па био то и Цезар, за спас целе државе. А себи је наменио исти мач којим је убио Цезара, и из истих разлога ће га употребити, „ако отаџбина одлучи“:

Римљани, земљаци, пријатељи, чујте моје речи, и ћутите да бисте могли чути. Верујте ми ради моје части, и имајте на уму да сам частан, да бисте ми веровали. ...
 ... А ако би тај пријатељ запитао зашто је
 Брут устао против Цезара, мој је одговор: не зато што сам мање волео Цезара, већ зато што сам више волео Рим. Да ли бисте ви више волели да је Цезар жив, а ви сви да умрете као робови, или да је Цезар мртав, а сви ви да живите као слободни људи? Зато што ме је Цезар волео, ја плачем за њим; зато што је био срећан, радујем се; зато што је био храбар, поштујем га; али зато што је био славољубив, ја сам га убио. Ево сузе за његову љубав, радост за његову срећу, поштовање за

његову храброст, и смрт за његово властољубље. Ко је овде тако низак да би хтео бити роб? Ако га има, нека каже, јер њега сам увредио. Ко је такав варварин да не би хтео бити Римљанин? Ако га има, нека каже, јер њега сам увредио. Ко је овде тако подао да не воли своју отаџбину? Ако га има, нека се јави, јер њега сам увредио. (3.2.13–34)

Одговор је „Нико, Бруте, нико“. Брута славе као будућег краља, хоће да га на рукама однесу кући у тријумфу, чини се да има једногласну подршку Римљана. А онда, као да је сам довео до преокрета. Замолио је суграђане да саслушају и Марка Антонија, који је дошао пред њих са Цезаровим телом. Брут одлази сам, остављајући Римљане са Антонијем. Он почиње понизно, како је говорио и са Брутом. Но, постепено и вешто развија аргументацију којом ће потпуно преокренути већинско расположење:

... Доводио је у Рим заробљене,
 Чији је откуп пунио државну
 Ризницу; је л' то било властољубље?
 Када су сироти јадиковали,
 Цезар је плакао; ал' би властољубље
 Било тврђе грађе, мислим. Али ипак,
 Брут каже да је био властољубив;
 А Брут је частан човек. Сви сте ви
 Видели кад му о Луперкалијама
 Три пута понудих круну, а он одби.
 Је ли и то било властољубље?
 Но ипак. Брут каже: беше властољубив,
 А Брут је сигурно частан човек. Ја
 Не говорим зато да побијам Брута,
 Већ да овде кажем оно што ја знам.
 Сви сте га некад волели, с разлогом;
 Па какав вас разлог задржава сад
 Да не жалите за њим? О разуме,
 У дивље звери си утекао ти
 А људи су своју памет изгубили.
 Оппростите ми: срце ми је тамо
 У Цезаровом ковчегу, па морам
 Прекинути док ми се не врати. (3.2.79–109)

Антонијева драмска пауза, чини се, омогућила је да присутни апсорбују његове аргументе, прихвате их и сагласе се са њима. На крилима те почетне подршке, Антоније наставља: након што је придобио срца Римљана, завршни ударац побуњеницима задаје тако што Римљанима показује наводни документ

којим им је Цезар завештао новац, вртове и друга материјална добра. Сви су они Цезарови наследници, каже Антоније, окрећући нагло фокус ка Бруту, који је био „Цезаров анђео“. У већини позоришних и филмских адаптација, он маше празним папиром у који људи и не гледају, верују у то што желе да је истина. Џон Бел ту слику пореди са модерним председничким кандидатима који прилазе да пољубе децу међу окупљенима, поделе који аутограм и сликају се са бирачима.⁵ Грађани да им Антоније прочита Цезаров тестамент, иако он говори да то не сме и позива их на стрпљење, јер „они нису дрво, ни камен“, те би их ово сазнање о Цезаровој љубави, веома материјализованој, разјарило до лудила. Но, на њихово инсистирање, он силази са говорнице и тражи да направе круг око Цезаровог тела, јер жели да им покаже – не тестамент – онога ко им је све то оставио. Уместо наследства, Антоније показује ране на Цезаровом телу, апострофирајући ону најболнију – од Брута. „О ви нежне душе, зар плачете већ / Гледајући ово искидано рухо? / А гледајте њега, свег унакаженог / Издајничким рукама, гледајте“ (3.2.191–195). Рукавице су скинуте, Антоније сада етикетира Брута без увијања, јер је за то припремио терен. После подеране тоге, Антоније открива Цезаров леш и у тој градацији страхоте и сажалења, срца Римљана су сада сасвим уз Цезара. Самим тим, уз Антонија, односно, против Брута, иако Марко Антоније наглашава да није добар говорник као Брут и да је само прост човек који је волео свог пријатеља. „Ал’ да сам Брут, а Брут Антоније, / Онда би вам Антоније тај / Распалио / духове, у сваку / Цезарову рану језик ставио, / Да дигне на буну и римско / камење!“ (3.2.221–225). Очигледно је познавао превртљивост масе и подложност манипулацији много боље него Брут. Народ се муњевито окреће против Брута, проглашава Цезарово убиство издајом и желе освету. Антоније им тек сада саопштава Цезаров тестамент, на који су они већ и заборавили. Никада више неће имати таквог владара, сагласни су с њим. Крећу да запале Брутову кућу, жишкама исте ватре којом ће на узвишеном месту спалити Цезарово тело. Почине грађански рат.

Брут и завереници су приморани да напусте Рим и спремају се за битку. Марко Антоније је добио појачање у виду Октавија Цезара, који се још на Цезаров позив упутио у Рим. Све безумље рата, као стања колективног трансa у које су људи доведени, видимо на крају Трећег чина, где гневни грађани желе да растргну песника Цину, који је кренуо на Цезарову сахрану, само због имена, заменивши га са Цином-завереником. Но, и када објасни да је песник, свеједно желе да га раскомадају, па нека буде да је због лоших стихова. Прави разлог није важан, они користе хаос да некажњено убијају и задовољавају анималне нагоне који су у њима пробуђени. Као деца у *Госпогару мува*, постају звери жедне крви, баш када су се ослободили тираније и кад је требало да граде праведније друштво. Баш као што су, након Антонијевог говора, позивали на рушење и

⁵ Bell, *Op.cit.*, стр. 279

уништавање „клуба и чега год“. Антоније је пустио духа из боце и његова токсичност се незауостављиво шири Римом. Да се позориште на необичан начин може помешати са стварношћу, видели смо на бројним примерима и, што је позориште реалније, тим више се може заменити за живот. Џејмс Шапиро бележи како је једна изведба Јулија Цезара у парку замало изазвала грађански рат на улицама града. Наиме, један пролазник је својим мобилним телефоном снимао сцену Цезаровог убиства, која се одиграла пред њим. Друштвеним мрежама се, уз овај снимак са Youtube-а, као неку генералну пробу, пронела вест о државном удару, односно у Цезару је препознат председник Трамп и друштвом је завладала паника.⁶

Упркос Шекспировом амбивалентном односу према круни, Џон Бел сматра да је Шекспир свесно приказивао ужасе грађанског рата, анархије и уличне руље. „Видели смо довољно насиља и масовне хистерије да можемо да делимо његову ужаснутост“, каже Бел.⁷ Поменути адаптација Кокана Младеновића пренела је овај део драме у контекст деведесетих година у бившој Југославији. Док у позадини бесни братоубилачки рат, елите у оделима и краватама наздрављају вискијем и деле плен. Наздрављају људској глупости, поводљивости народних маса и својој демагогији. Редитељ Младеновић каже:

Хоћемо ли и након ове представе веровати у револуцију, или ћемо схватити да је реч тек о пукој замени друштвених елита? ... Хоће ли нам изнова продати велике речи, држати запаљиве говоре и нахушкати нас на још једну побуну на чијем ће крају „борба за опште добро“ прерасти у њихову личну корист? Можемо ли да престанемо да верујемо у демократију ако нам се она руга у лице? Можемо ли да трпимо аутократску власт само зато што знамо да ће једног узурпатора заменити други? Можемо ли да пристанемо на друштва у којима живимо, ако знамо да су заснована на лажи? Можемо ли да се боримо против лажи, ако више ни сами не знамо шта је истина?⁸

На почетку четвртог чина, Марко Антоније показује своје округло лице говорећи Октавију да треба да се отарасе трећег члана Тријумвирата – Лепида. Он је, каже презриво Антоније, „безначајан човек без заслуга, / Трчкарало да носи поруке“ и пита „да ли / приличи да он буде један / Од тројице који овај тројни свет / На троје деле?“ (4.1.1874–77). Јасно је да ће изиграти Лепида, иако му је, како га Октавије подсећа, указао част да одлучује кога треба казнити смрћу – Лепидовог брата, али и Антонијевог сестрића, Публија. Можемо претпоставити да исто мишљење Антоније има и о осталим грађанима:

⁶ Shapiro, J. *Shakespeare in a Divided America: What His Plays Tell Us About Our Past and Future* стр. 143–46

⁷ Bell, *Op.cit.*, стр. 282

⁸ <https://hocupozoriste.rs/predstave/julije-cezar> приступљено 24.11.2015.c

па мада смо те
 Почасти свалили на тога човека
 Да се отресемо бремена клевета,
 Он ће га носити као магарац злато,
 Стењући и знојав, па ма био теран
 Ил' вођен, тамо куд хоћемо ми.
 А кад донесе наше благо тамо
 Где нам је воља, ми ћемо га тад
 Растеретити и пустити као
 Растовареног магарца да маше
 Ушима и пасе општинском утрином.
 ОКТАВИЈЕ. Чини онако како ти је воља.
 Али он је храбар и прекаљен ратник.
 АНТОНИЈЕ. И мој коњ је такав, Октавије, зато
 Дајем му редован оброк. То је створ
 Кога учим да се бори и окрене,
 Да стане, да трчи одређеним правцем;
 Његовим кретањем управља мој дух;
 Лепид је, до извесне мере, само то: ...
 ... Не говори ми о њему друкчије
 Него о алатки (4.1.20–40)

У близини Сарда, Брут очекује Касија и говори свом слуги Луцилију о захваљују којој код Касија осећа. Распитује се како га је примио, јер (видели смо и у *Краљу Лиру*), третман слуге и гласоноше порука је његовом господару. Утисак је како следи:

Кад љубав почне да болује, копни,
 Усиљено је опхођење ту.
 Права вредност не зна за извештаченост.
 Али, неискрени људи, као коњи
 Брзи у почетку, размећу се својом
 Ревношћу и својим обећањима;
 Али кад треба поднети крваву
 Мамузу, онда спусте своју кресту
 И ко слабо кљусе подлегну у огледу. (4.2.20–28)

У наредној сцени, Брут и Касије нам током разговора и узајамног пребацивања откривају нам прве пукотине у редовима завереника, али и Брутове врлине наспрот Касијевих мана. Разлог Касијеве промене је тај што је Брут одбио његову молбу за опрост једном његовом корумпираном пријатељу. Брут каже да је Касије познат по „грамзивој руци“ (енг. “itching palm“), да продаје чиновне за злато, а и њега је (Брута) одбио кад је једном послао по злато

да би могао да исплати своје легије, јер није у стању да новац прибавља на нечастан начин и да га узима од сиротиње. Касије се брани, изазива Брута на обрачун, истиче да је старији и искуснији ратник од њега, што после правда плаховитом ћуди коју је „наследио од мајке“. Бруту је важно да Цезарова смрт не буде узалудна, јер он није хтео, како је и раније говорио, да убије човека кога је волео, већ његов дух и све што је он представљао. А то је систем, у коме је било могуће да се република по владању не разликује од царства, у коме је корупција била распрострањена и „први човек света“ подржавао пљачкаше. Не, нису зато пролили Цезарову крв. Брут, Касијев шурак, принципијелан је и доследан у врлини:

КАСИЈЕ. Ти ме не волиш.

БРУТ. Не волим ти мане.

КАСИЈЕ. Пријатељско око никад не би могло видети те мане.

БРУТ. Ласкавчево око не би их видело, па ма оне биле

Огромне ко Олимп. (4.3.143–147)

Ипак, они се помире упркос разликама у карактеру, темпераменту и принципима. Брут је у својој врлини сам и он ће је, баш као што ћемо видети код Кориолана, затезати до екстрема, а тако врлина прелази у сопствену супротност.

Порција је умрла, саопштава Брут, па се Касије осећа још кривљим што га је „таквог“ наљутио. Али, слично Магдафу, ни Брут нема времена да је оплакује. Умрла је „од нестрпљења због моје одсутности / И туге што су млади Октавије / И Антоније тако ојачали — / Вест о томе и о њеној смрти / Дошле су заједно — због тога је била / Растројена, и кад пратиље не беху / С њом, — вреле је жишке прогутала“. И Порција је била скрајнута, остављена да се сама носи са својим страховима и мужевљевом отуђеношћу. Одабрала је исту, часну смрт као једини излаз из те тескобе, као и њена земљакиња Лукреција, опевана у Шекспировој поеми „напастовање Лукреције“. Брут сурово пресеца и свако даље Касијево помињање Порције, своје сестре: „О њој више не говори. / Дај ми пехар вина. У њега утапам / Неслогу сваку измеђ’ нас, Касије“ (4.2.209–210). Још један јунак који одложи туговање и никада га не „одради“, још један лаконски коментар на „лош тајминг“ за умирање, али и брисање вољене жене и свих осталих мисли са „таблица сећања“ због неподељене пажње за племениту мисију, за виши циљ:

БРУТ. Па збогом, Порцијо. Сви ми морамо умрети.

Негдашње размишљање о том, да и она мора једанпут умрети,

Даје ми снаге да то носим сад.

МЕСАЈА. Велики људи велике губитке и треба тако да подносе.

КАСИЈЕ. Ја теоријски познајем стоицизам

Као и ти; али моја природа не би то тако мирно подносила.
 БРУТ. А сад на посао што се тиче живих. (4.3.242–248)

Од Месале Брут сазнаје да је Риму по закону о одметништву убијено стотину сенатора, укључујући и Цицерона. Одлучује да им не крену у сусрет, како би предахнули и сачекали непријатеље. Касије Бруту пожели лаку ноћ уз жељу да „таква неслога / Никад наше душе не раздваја више“ (4.3.287–8).

Кад је Брут остао сам са Луцилијем, тражио је од младића да му свира и пева, што је овај и радио док није клонуо у сан. Бруту сан није хтео на очи, те узима књигу да би наставио са читањем. Но, пред њим је Цезаров дух. Знамо да ће се појавити још једном, уочи битке на Филипима. Иако готово да нема сличности између Данкановог, односно Банковог убиства с једне, и Цезаровог с друге стране, појава духа убијених носи исту поруку: опомену, најаву освете и казне за злочин. Јер, свако убиство то јесте. И дух Хамлетовог оца се појављује ради опомене и казне, али не указује се свом убици него сину – осветнику. Цезар је, као и Данкан, био владар и очинска фигура свима, а посебно свом убици; у њега је имао безусловно поверење. Док су се и Магбет и Брут премишљали не само због општих моралних обзира, већ и због посебног пријатељства и љубави који су их везивали за Цезара, односно Данкана, Магбета је на такав поступак навела лична амбиција, а Брута племенити циљ да се спречи деградација Римске републике. Жртвовање Цезара је и Брутова лична жртва, јер он би уз Цезара само просперирао и имао најбоље изгледе да га наследи. Магбет је, с друге стране, „морао“ да уклони Данкана да би се домогао његовог трона, а вероватно би следећа жртва био Данканов првенац Малколм, да није побегао у Енглеску, наслутивши управо такав след. Оба јунака су била позната по врлинама, цењени и лојални, али је Брут починио злочин верујући да управо тако остаје веран свом путу, док се Магбет одрекао негдашњег себе и претворио у палог идола. Хамлета, с друге стране, не одвраћа љубав према својој жртви, напротив; он се колеба управо зато што мрзи Клаудија и жели да буде сигуран да је његово убиство потребно и исправно, не само опортуно за њега. Хамлет једини није сигуран кога треба да убије, зато и тестира осумњиченог и тражи потврду Духових речи. Од Магбета убиство захтева жена, од Брута народ, а од Хамлета једино Дух, у чију природу и намере такође није сигуран. Брут је меланхоличан као Хамлет, треба га подстицати писмима и похођењем „делегација“ Римљана, као што Хамлету долази Дух да му „оштри сечиво“. За разлику од Банковог духа, Цезаров дух говори. На Брутово питање „Јеси л’ неки бог / Ил’ анђео неки, или какав ђаво / Што ми крв леди, косу увис диже?“, Дух му одговара „Твој зли дух сам, Бруте“ и најављује да ће се поново видети код Филипа (4.3.330–35).

Стигао је час сусрета – почиње Пети чин. Војске су пораниле и, на Антонијево изненађење, противник се спустио до њих. Одговориће на њихов

напад, каже Антоније. „Речи пре ударца“, каже Брут. Те речи које размењују уочи битке нису баш витешко уважавање:

БРУТ. Добра реч је боља од лоша ударца,

Октавије.

АНТОНИЈЕ. Своје рђаве ударце

Ти пратиш, Бруте, лепим речима;

То сведочи рана коју си задао

Цезаровом срцу док си викао

„Живео Цезар!”

КАСИЈЕ. Антоније, моћ

Твојих удараца још је непозната,

Ал' хибланске пчеле пљачкају ти речи,

Те буду без меда.

АНТОНИЈЕ. Ал' не без жаоке. (5.1.31–36–47)

Касије и Брут се опраштају јер се можда никада неће поново видети након што раздвојени оду у бој. Касију је рођендан и он још један пример лошег знамења, предсказања у које му остали говоре да не треба да верује, везује директно за исход битке:

Знаш да сам се вазда

Епикуровога држао учења

Ал' сам променио мишљење и, сад

Верујем донекле и у предсказања.

Путем из Сарда два су снажна орла

Слетела била на наш предњи стег,

И стајали су и хранили се ту

Ждерићи из руку наших ратника,

И дођоше с нама тако до Филипа.

Јутрос су ишчезли; а сад, место њих,

Гаврани, вроне, копци изнад нас

Лете ко да смо лешинарски плен;

Сенке им личе на злокобан свод

Под којим наша војска лежи спремна

Да испусти душу. (5.1.)

Брут каже да је увек осуђивао чин као што је Катонов, а то је да човек сам себи прекрађује животни век из страха од непознатог. Иако је то частан чин старог Римљанина, како нам каже и Шекспиров Данац који носи римско име, Хорацио, овде Шекспир тој филозофији претпоставља хришћанско учење које заступа Брут. „Стрпљењем ћу се наоружати, / Да сачекам судбу коју неке више / Силе деле нама смртницима.“ (5.1.115–116) На Касијево питање да ли то значи

да ће радије пристати да га као роба врате у Рим, Брут одговара одрично. Он само мисли на то да мора завршити посао започет мартовским идама.

Трећа сцена доноси Брутову превласт над Октавијем. Оставши сам на једном брегу са слугом Пиндаром, који му је јавио да је Антоније већ у његовом шатору, Касије шаље Титинија у сусрет четама за које жели да зна чије су. Са брега види да је његов саборац Титиније опкољен и да га противници заробише. Он свог роба пушта на слободу ако га прободу мачем и тако бира свој крај, на дан кад је рођен и кад се „пун круг завршава“. Пиндар, истина, није желео такву слободу и одлази далеко, не желећи да се врати у Рим. Размена ратне среће, каже Месала, пошто је Брут поразио Октавијеве снаге, а Антоније Касијеве. Испоставиће се да је Касије био у заблуди, односно, да је погрешно схватио то што види – Титиније није заробљен, вратио се са венцем победника који му је Брут дао за Касија. Но, сада Титиније, увидевши да је Касије мртав, пресуђује сам себи. Многи сада схватају да су погрешно проценили ток и исход битке, али и целе побуне против Цезара.

О чедо сете, мрска заблудо,
Што лаковерним људским мислима
Показујеш ствари које не постоје;
О заблудо, брзо зачета, никад се
Не родиш срећно, већ убијаш мајку
Која те породила. (5.3.75–79)

Цезар је још моћан и убија мачем којим је њему пресуђено, каже Брут, не без утицаја појаве Цезаровог духа. Опрашта се од Касија бираним речима:

Последњи од свих
Римљана, збогом! Рим никада неће
Родити теби равног. Пријатељи,
Имам више суза за тог покојника
Но што ви видите да их лијем сад.
Наћи ћу времена и за то, Касије,
Наћи ћу. У Тасос отпремимо тело;
Погреб му неће у логору бити,
Јер би нам то храброст војсци одузело. (5.3.111–118)

У четвртој сцени, млади слуга Луцилије пада у руке непријатеља и представља се као Брут, да би заштитио свог господара. Антоније каже својим војницима да то није Брут, али да није „ништа мање вредан лов“ и да би волео да су му такви људи пријатељи, а не противници. Тражи да ухвате Брута живог. „Било да га нађеш живог или мртвог, Брут ће увек бити Брут, и вазда тај“, каже храбри Луцилије. Крхки младић

са лаутом, кога су Брут и Порција слали да односи и доноси вести, израстао је у правог ратника. Шекспир и овде показује да за то није потребно бити племенитог рода.

Пета, завршна сцена Петог чина приказује Брута и остатке његове војске, сатеране уз јаму. Свестан је да је то крај и присећа се две појаве Цезаровог духа, код Сарда и код Филипа. Но, каже да је срећнији од Октавија и Антонија у њиховој „срамној победи“, јер није наишао ни на једног човека који му није био одан. Нико не прихвата да му помогне да одузме себи живот. Оставши сам са Стратоном, Брут од њега захтева и добија једино што још жели: мач на који ће „налетети“ и окончати свој живот. Поступио је по римском кодексу части, који, иако супротан хришћанској доктрини, изазива дивљење у оваквим епским моментима. На такав чин одлучио се и Отело, такође убица вољене особе и жртва заблуде. Због свега што је био, због честитости и отвореног срца које жели да он учини исправну ствар, саосећамо са обојицом и мање строго им судимо.

Када Октавије и Антоније стигну са заробљеним Месалом, Луцилијем и својом војском. Стратон им каже да „његова победници могу / Спалити само; јер Брут је себе сам / Победио; а његова смрт / Не овенча славом никог осим њега“ (5.4.60–63). Брут је, као и Магбет, после предказања знао да је дошао крај. Магбет није одузео себи живот, али је и он одбио да се преда и изложи понижењу и казни. Одабрао је свој крај у одсудној бици са човеком „кога није жена родила“. Отишао је у унапред изгубљену битку. Брут је, такође, сам изабрао свој крај, такође не желећи да жив падне у руке непријатељу. Но, док над Магбетовим мртвим телом славе ослобођење од тираније „касапина“ и поновно успостављање поретка, за Брута и непријатељ има похвале и поштовање. Октавије ће примити у службу све Брутове људе. На делу је национално помирење, без реваншизма и преког суда. Сви су они, ипак, желели само најбоље за Рим, ма како се њихове визије разликовале и ма колико ту било и „кукоља у житу“, какав ће, видећемо у наредној драми, препознати и Кориолан. „Волим Шекспира зато што ме никада није оставио у мраку у који ме је увукао“, цитира професор Кољевић давнашњу изјаву једног студента, којом се он послужио да објасни елизабетанско веровање да је свет створен за добро, а не за зло или за ништавило.⁹

Антоније разуме и Брутове племените побуде, много јасније сада него одмах након Цезарове смрти:

То беше Римљанин
Најплеменитији од свију њих. Сви су
Завереници, изузевши њега,
Учинили што су учинили

⁹ Кољевић, Н. *Шекспир трагичар*, стр. 198

Из зависти према великом Цезару.
Једини он је у часној намери,
И рад заједничког добра свију, био
Један од њих. Живот му бејаше
Частан, а састојци у њему спојени
Тако да би и природа могла
Устати и рећи целом свету том:
„Ово беше човек!“ (5.4.74–85)

Esse homo, рекао би Понтије Пилат. Додуше, пун презира према човековој рањивости и смртности. „Човек“ у речнику Марка Антонија значи исто што и „Римљанин“ у Брутовом – достојанствено, слободно и поносито биће.

Како каже професор Кољевић историја је Шекспиров највећи *teatar mundi*, са варијацијама на старе политичке теме, од Плутарха до Ратова ружа.¹⁰ Шекспиру је било згодно да своју метафору света као позорнице почне да примењује на сферу политике јер, како је написао Џон Бел, људи у његовим историјским драмама живе у свету много сличнијем нашем. Злочини који се тамо догоде исти су као у црној хроници дневних новина, каже Бел.¹¹

¹⁰ *Ibid*, стр. 212–213

¹¹ Bell, *Op.cit*, стр. 129

Кориолан

Други римски комад који обрађујемо има доста заједничког са првим, иако је између њих скоро деценија: *Кориолан* је први пут изведен 1608. или 1609. године. Шекспир је грађу пронашао такође у Нортвовом преводу Плутархових *Живојша ѿлеменитих Грка и Римљана (Уѿоредни живојшойиси)*, као и код Ливија. И ова драма је, наравно, елизабетанско-јакобинска, чак и по томе што јунаци носе прснике (енг. “doublet“) уместо тога и зову се Хоб или Дик (Марко, Јанко у српском преводу). Као и у *Цезару*, и у овој драми имамо насловног јунака пуног врлина, идеалисту које те врлине форсира до крајности у којој оне постају сопствена супротност, протераног и на крају убијеног. За разлику од *Јулија Цезара*, у коме женски ликови имају наглашено занемарљиве улоге, у овој драми су женски ликови веома важни, један чак и од пресудног утицаја на главног јунака. И, не, то није његова жена него његова мајка, коју је Шекспир у свом маниру *noten est omen* назвао Волумнијом. Друге две жене имају имена која такође почињу на слово В, Виргилија и Валерија. Шекспир се у *Кориолану* враћа темама страха од жене, утицаја мајке и проблематичног односа у детињству. Друштвено-политичке теме, као што су идеализам, народна воља, демократија и права одлучивања, такође су значајне и у овој драми.

Кориолан је написан у периоду раста цена кукуруза и страха од глади: цене су достигле врхунац 1608. године. У мају 1607. године, велики број обичних људи окупио се у разним окрузима Мидландса, укључујући и Шекспиров округ Ворикишир, да протестују против убрзања ограђених простора и несташнице хране.¹ Ово био један од првих чисто народних нереда у Енглеској, за разлику од нереда из претходног века, јер гнев обичних људи није био изманипулисан од стране бунтовних аристократа или верских фракција. Код Плутарха се народ буни јер Сенат одбија да контролише зеленаштво; код Шекспира се буне јер су гладни.

Кориолан је типичан торијевски аристократа који презире плебејце и то не крије. Прилази да види зашто се грађани буне на улицама. Непосредан повод су цене жита и држање залиха у амбарима, док народ гладује.

¹ John Stow, *Annales* (London, 1631), p. 890, цитат по Adelman, Janet (1982), “‘Anger’s my meat’: Feeding, Dependency, and Aggression in Coriolanus”, у *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*, (David Bevington and Jay L. Halio), стр. 108–24.

Нас сматрају за бедне грађане, патриције за добре. ... – Што власницима претиче, нас би прехранило. Кад би нам дали само сувишак, док је још неукварен, могли бисмо поверовати да су нам човечно помогли. (1.1.15–25)²

Кориоланов пријатељ Мененије брани патриције, објашњавајући да им се само чини да они убирају плодове њиховог рада и да се све богатство слива ка њима. Употребљава метафору људског тела као државе, нама добро знану слику човека као малог света и света као великог организма:

Тачно је да ја главну храну прво / Примам, од чега сви ви живите.
/ Ал тако је и право, јер сам ја
Ко стоварште, кош за цело тело. / Но ако сте се добро сетили,
Ја шаљем све кроз реке ваше крви / У веће мозак, у срце у двор,
Кроз ходнике и надлештва људска сва! / Најтања жила и најдебљи нерв
Од мене прими удео природни. (1.1.95–100)

Све мора ићи Сенату, да би Сенат даље распоредио и организовао ресурсе и функционисање целе државе. То плебејци не разумеју и не треба да се мешају у државничке послове. Мененије наставља:

Сенат је Римски добри трбух тај, А ви бунтовни удови, јер ако
Све бриге му и мисли испитате, И просудите право што се све
Ка општем добру клони, наћ' ћете Да јавна добра сва што примате
Од њега вама иду, потичу,
Никако од вас. – Шта сад мислиш, ти, Ти, палче на нози ове скупштине? (1.1.125–135)

„Гладна уста“ са почетка драме Џенет Аделман³ повезује са исхраном и незадовољеним потребама које се рефлектују на психолошки план. Нега и исхрана које пружа мајка, односно њихов недостатак, једно су од психолошких питања која ћемо мало касније размотрити. Кориолан, за сада знан као Кај Марције, нема разумевања за захтеве грађана. Нарочито је нетрпељив према материјалним захтевима и основним потребама с једне, уз кукавичлук и небригу за државу и опште добро с друге стране:

МАРЦИЈЕ. Шта хоћете те на све стране града / На племенити сенат вичете,
Што испод богова држи вас у страху, Друкше би један другог појели!
— Шта они траже?

МЕНЕНИЈЕ. Жито по њиној цени, Јер кажу град је добро снабдевен њим.

МАРЦИЈЕ. Врагу их! Кажу!

Крај ватре седе а замишљају / Да знају шта се у сенату ради, / Ко ће се дићи, ко успе
ил' пада, Прилазе странкама и оглашују / Насумце бракове: своје јачају,

² Сви цитати из драме *Кориолан* на српском језику преузети су из превода Светислава Стефановића, приредила проф, др Владислава Гордић Петковић. Stylos, Нови Сад (2015)

³ Adelman, J. “Anger’s my meat”, *Op.cit.*, стр. 3

А слабе ко им није у воли
 Под закрпљеном њином обућом. / Они да кажу има доста жита!
 Та да се племство мане сажаљења, / И пусти ме да употребим мач, / Наслагао бих
 брег са хиљадама / Рашчереченог овог робља, висок
 Кол'ко бих копљем мог'о да добацим. (1.1. 196–205)

У трећој сцени упознајемо Кориоланову мајка Волумнију и жену Виргилију, која је сетна и забринута због Марцијевог скорог одласка у рат против Волшчана. Мајка је, пак, поносна на сваки његов ожиљак и свесна је да га је, оставши рано удовица, она одгајила у том духу:

ВОЛУМНИЈА. Молим те, ћерко, певај; или говори мало веселије. Да је мој син мени муж, ја бих се искреније радовала његовом одласку, у којем он стиче славу, него загрљајима у његовој постељи, где показује највише љубави. Кад је још био нејако дете. и јединац син моје утробе, па би за младошћу и лепотом његовом замицало свако око на његовом путу; кад га мати не би ни часа пустила из вида, ни да је за то краљ читав дан моли и преклиње: ја сам га драге воље пуштала да тражи опасности где је изгледало да може наћи славе, јер сам мислила, како би част доликвала таквом створу, и да не би био ништа боље него да као слика виси на зиду, кад га слава не би заносила. Послала сам га у крвави рат, а он се отуд вратио чела увенчана храстовим венцем. Кажем ти, ћери, нисам већма скочила од среће кад сам први пут чула да је мушко дете, него онда кад сам видела да се показао детић.

ВИРГИЛИЈА. Ал да је погинуо у рату шта би онда, мати?

ВОЛУМНИЈА. Онда би његов леп глас био мој син,
 у њему бих нашла себи наследника
 да имам туце синова и све да их подједнако волим, а ниједног мање но твога и мога твога и мога доброг Марција, ја бих већма волела да једанаест њих погину славно за отаџбину него да један пропада у неред и раскалашности. (1.3.1–27)

Волумнија преноси снаји да је видела сина како се враћа из битке и „брише / Крваво чело руком / гвозденом, / Па иде даље к'о косач што има / Ил' све да покоси ил' губи надницу,“ чиме код Виргилије изазива згражање:

ВИРГИЛИЈА. Крваво чело! Јупитре, о не крв!
 ВОЛУМНИЈА. Хајд, будало! Јунаку личи то
 Већма но злато му венцу победе. (1.3.37–38, 41–43)

Разлика између две жене очигледна је и начину изражавања, као и у страху за Марцијев живот, односно одсуству:

ВИРГИЛИЈА. Нек мужа мог заштите небеса / Од бесног Ауфидија.
 ВОЛУМНИЈА. Бащиће под ноге он Ауфидија / И стаће му за врат. (1.3.48–50)

И Марцијев син, Млади Марције, васпитан је у истом духу. Његова бака оставља утисак да је о томе више одлучивала она, него његова мајка. Поносна је што га привлаче оружје и борбе. „Он већма воли да гледа мачеве и слуша трубу, но да пази на свог учитеља.“ (1.3.58–59) Њихова пријатељица Валерија, која у овој драми као да има функцију античког хора, потврђује овакво мишљење о дечаку, а Волумнијин одговор је кратак и јасан; уз такве генетику и одгој, (савременим речником речено, “nature and nurture“) није ни могло другачије:

ВАЛЕРИЈА. О заиста прави очев син. Душе ваша, красан дечко. Посматрала сам га сад у среду пола сата узастопце. Има тако изражен, одлучан израз лица. Гледала сам га како вија једног златног лептира: па кад га је ухватио, он га опет пусти. Па опет за њим: у том се претури, ал опет скочи горе и опет га ухвати. Па разљућен због пада, или због нечег другог, шкргутну зубима овако и раскида га.

О да знате како га је измрвио!

ВОЛУМНИЈА. То му је једна од очевих ћуди. (1.3.60–69)

Етички кодекс мајке римског јунака неодољиво нас подсећа на мајке из српске епске поезије, на потискивање страха и бола, суздржавање од нежности и испољавања љубави и јунаштво као ултимативни приоритет. Ти синови нису припадали својим породицама, а њихови животи понајмање њима самима; мајке су их рађале за отаџбину. Четрдесет и први пример чојства и јунаштва Марка Миљанова⁴ веома подсећа на Волумнију, али и Леди Мортимер из *Хенрија IV* или Сјуарда из *Мајбеџа*:

Неда, жена Ђура Мартинова с Медуна, имаше четири сина. Овога потлашњег рата и она је била са синовима на војску, доклен се војевало на Медун и Фундину. Млого бјеше стара, али није војску оставила. У један бој убише јој два сина — Милија се рани, а Јован намртво. Кад метнуше Јована у гроб, браћа поплакаше за Јованом, а мајка и’ оштро погледа великијем очима црнијема, па им рече: „А што плачете? Зар сте мислили да ми сваки здрав дома дођете? А, душе ми, ако још који не погине, боље да ве нијесам ни имала!“

Мајчино срце још тврђе од оног у јунака, мушкарца; таква је Волумнија. Таква је и Леди Магбет или барем мисли да јесте, па јој и муж каже да треба да рађа само мушку децу, а она у свом монологу најављује да ће чврстином свог језика из њега да изагна све што му пречи пут. Сјуард је, чувши да је његов млади син први погинуо у опсади Магбетовог замка, ту вест примио с поносом:

⁴ Марко Миљанов, *Примјери чојства и јунаштва*, https://www.montenegrina.net/pages/pages1/knjizevnost/primjeri_cojstva_i_junastva.htm

СЈУАРД. Је л' спреда рањен?
 РОС. Да, у чело.
 СЈУАРД. Онда
 Нек' божји војник буде. Да синова
 Као на глави косе имам, ја им
 Желео не бих лепшу смрт. Те тако:
 То нек' му буде звоно посмртно.
 МАЛКОМ. Заслужио је већу жалост он,
 И ту ћу њему ја да укажем.
 СЈУАРД. Не, већу није; веле да је лепо
 Преминуо и платио свој дуг;
 Па бог нек' буде с њиме. (*Мајбей*, 5.8.49.55)

У неколико наредних сцена, у бици против Волшана, Марције је сатерао непријатељске војнике до градских капија и остало је да се освоји град. Римљани скупљају плен, што Марције презире и осуђује:

Гле бунтовника тих што цене сате / За пребијену пару. Душеке,
 Оловне жлице, ситнице од гвожђа / Прснике што би целат бацио
 У раку с онима што их носише,
 Те хуље купе пре нег је свршен бој. Куга их! (1.5.4–8)

Крвав од рана, Марције свеједно одлази да се бори против Ауфидија, вође Волшчана. Но, ниједан војник нема смелости да га прати. Капије се за њим затварају и његови војници су сигурни да је погинуо. Али, он се победоносно враћа. Град Кориоли је пао и победник ће понети његово име: Кориолан.

Коминије жели да се Кориоланов подвиг достојно прослави, као да наслућује да ће се народ окренути против свог јунака и заборавити на његове заслуге:

КОМИНИЈЕ: Не смеш да будеш гробом својих заслуга.
 Рим мора своју вредност познати. Утаја то би грђа но крађа била,
 Дела ти крити сушта издаја.
 Прећутати, што на врхунац хвала Дигнуто само скромно изгледа. бато,
 молим те, у знак какав си, А не за награду што си учинио
 ...
 Неспоменуте, с незахвалности би загнојиле, смрћу се лечиле.
 Од свију коња – а у том имамо / Баш добру пљачку – и од блага свег
 Што у полу и граду отесмо,
 Десети део теби дарујем. / Пре заједничке поделе.
 ти сам Да бираш и да узмеш што си рад.
 МАРЦИЈЕ. Војводо, хвала. Ал' не могу ја / Да нагнам срце да ми пристане.
 (1.9.23–45)

Кориолан с презрењем одбија ратни плен. Он показује и витешки однос, захвалност и милосрђе према Волшчанину који га је једном угостио, дакле није искључив и нетрпељив по нарави. Моли за милост према обичном, сиротом човеку, припаднику непријатељског народа:

Једном сам ноћио у Кориоли / У дому једног сиромашка. Тај ме / Послужио лепо. Сад ме је викао: Видех га заробљена. Али у том / Спазих Ауфидија и милосрђе ми / Надјача гнев. Молим вас дарујте / Свободу сиротом мом домаћину. (1.9.80–85)

У логору Волшчана, чућемо шта Ауфидије мисли о Кају Марцију:

АУФИДИЈЕ. Освојише нам град.

ПРВИ ВОЈНИК. Повратиће га с добром погодбом.

АУФИДИЈЕ. Погодбом! / Волео бих да сам Римљанин, јер као / Волшчан не могу бити то што јесам. С погодбом! – / Какву добру погодбу / Може уговор дати оној страни / Која је сва на милост предата? (1.10.1–10)

Ауфидије је свестан позиције у које се налазе и Волшчани и он лично. За разлику од Кориолана, он уме да осети тренутак и да се прилагоди новонасталим околностима. Уме да се претвара и чека своју прилику; да, као Јаго, служи другоме да би служио самоме себи. Његов мотив је двострук, и освета у име свих Волшчана, и лична мржња пониженог непријатеља:

Пет пута сам се, Марције, с тобом био, / И толико си ме пута гукао.

Па то би, мислим, да се срећемо / Толико пута колико једемо.

Неба ми, ако га икад опет нашем,

Лице у лице, биће ил он мој

Ил његов ја. Већ завист моја нема / У себи оне части као пре... (1.10.10–17)

Ауфидије контролише своја осећања, несмањену мржњу коју ће потиснути да би могао да ужива у освети. И он показује да зликовци имају више стрпљења и лукавства него импулсивни јунаци са којима саосећамо:

Храброст је моја отрована трпећ' / Од њега љагу: због њега ће сама / Од себе побећи.

Ни сан, нити храм, / Ни го ни болан; олтар, Капитол; / Ни свештеника молбе, жртве час – Те сметње бесу, неће подићи / Иструла своја обичајна права / Насупрот мржњи ми против Марција! Где год га нађем, ма / Било у кући, / Под заштитом мог брата, противно / Гостинском реду, чак бих и ту прао / У његову срцу свирепу ми руку.

(1.10.18–28)

Волумнија је задовољна што види сина на челу повратничке војске. „Јесте, рањен је, слава боговима за то“. (2.1.125) Мененије каже да „дане њему доликују“ и да сада има још више разлога да буде охол. „Мененије,

ово се трећи пут враћа кући са храстовим венцем“, каже Волумнија. Она са Мененијем набраја ране које је њен син задобио у ранијим биткама: „Сада су двадесет и седам: свака рана беше гроб једног непријатеља!“ (2.1.155–160) Остало је још нешто што му, Волумнија је сигурна, Рим неће ускратити. Треба кренути ка Капитолу. Све остале жеље су јој се, каже, оствариле. За разлику од мајке, Кориоланова жена не говори. Као што је уздисала и јаукала на помен крви и рана док је чекала мужа, она сада плаче као што то чине волшчанске удовице. Муж је поздравио са „Моје мило ћутање, да си здраво!“ (1.2.184)

Чују се трубе, а на тргу комешање; трибуни нису задовољни Кориолановом популарношћу и славом и слуте: „Биће на пречац конзул, јамчим.“ (1.2.243.244) Сличну бојазан изражавали су трибуни и када је Цезару нуђена круна. Да ли из искрене забринутости за народ и државу, да ли из потребе да одржавају сопствену неопходност и улогу, они су увек алтернативни глас који „квари“ еуфорију и бори се против идолопоклонства. Нешто као невладин сектор у данашњем друштву. Некада њихове речи делују тек као лична пакост, али чињеница јесте да

СИЦИНИЈЕ. Не уме тај почести своје с мером носити. / Откле би требао да почне и сврши, но ће изгубит и што је стекао.

БРУТ. У томе има утехе.

СИЦИНИЈЕ. Не сумњај / Јер пук којега заступамо ми / Заборавиће старом завишћу / Ту нову част најмањим поводом, – Да ће га дати он, то не сумњам, / Ко што је охол да то учини.

БРУТ. Чуо си где се куне, кад би се За конзула иско, како никада / На тргу се појавит не би хтео,

Ни понет' бели плашт покорности / Нит пуку би, к'о што је обичај, Показао ране, просећ' њин смрдљиви глас. (2.246–262)

Надају се да ће Кориолана коштати аристократски презир према обичном пуку. Парадоксално, уздају се у његову врлину, јер он одбија да се огрне плаштом покорности и да се претвара; ни по коју цену не пристаје на одступање од својих начела. Пристао је на компромис, али се одмах горко покајао. То ће бити његова трагична грешка.

ПРВИ ЧАСНИК. То је јунак. Али је ђаволски охол, и не воли прост народ.

ДРУГИ ЧАСНИК. Бога ми, било је доста великих људи који су ласкали народу, а он их никад није волео; а било их је и које је народ волео, а није знао зашто. Па дакле, кад народ воли, а не зна зашто воли, онда ни његова мржња нема божег основа. Зато, што Кориолан не хаје и да л' га пук воли ил га не воли, показује он да му добро познаје ћуд, па то и пуку отворено показује својим поноситим нехајањем.

ПРВИ ЧАСНИК. Да он не хаје, да ли га народ воли или не воли, био би сасвим равнодушан и не би му чинио ни зла ни добра. Али он тражи његову мржњу са већом ревношћу, него што га народ може да мрзи, и не пропушта ништа што може потпуно

открити да је он непријатељ пуку. А хтети и изазивати завист и немилост пука исто је тако ружно, као и оно што он не воли, а то је. задобити његову љубав ласкањем.

ДРУГИ ЧАСНИК. Он је пуно заслужан за своју отаџбину. И није се уздигао као они, који, угодљиви и љубазни с народом, скидају му само капу, а не чине ништа друго да заслужи његово поштовање и себи добар глас. Али он је своју славу толико урезао у њихове очи и дела своја у њихова срца, да би била незахвална потвора, кад би њихови језици ћутали и не би то признали.

Одбацио је плен и гледао / На скупе ствари као да су смет.

Он мање тражи но што би дала и беда. Награђује своја дела чинећ' их,
Срећан што троши време да их сврши. (2.2.5–35)

Мененије саопштава Кориолану да Сенат жели да га прогласи за конзула и да је сада потребно да се он обрати пуку. Кориолан одмах исказује отпор према, томе јер „не могу / Обући плашт, гологлав стојати, / Молит их да ми због рана даду глас! Допустите да прођем без тога.“ (2.2.160–164) Кориолан наговештава себе као лошег глумца који од треме заборави текст, касније када га породица буде молила за милост према Риму: „То је улога, / Да ћу црвенет играјући је, / А могла би се узет' народу“ (2.2.172–174). Попут Корделије, која одбија да ласка јер не може подићи срце у грло, и он каже „До врага ја не могу језик свој / Навести на тај корак. – Погледајте / На моје ране, допао сам њих / У служби мојој отаџбини, кад / Од ваше браће многи кукаху, Бежећ' од лупе наших добоша.“ (2.3.55–59). Зар дела не говоре више од речи, зар не знају сви ко је и какав је Кориолан? И зар није заслужио ту почаст без театралног наступа и конвенције? И од њега се тражи да одигра сцену у *Лиру* названу “love contest“, а он не схвата да мора да моли грађане. Један му каже „Ти си племенито послужио својој отаџбини, и ниси племенито послужио.“ Други објашњава ову „загонетку“, како је назвао Кориолан (енг. “enigma“): „Био си бич њеним телима, и био си шиба њеним пријатељима. Ти богами ниси волео прост народ.“ Кориолан изражава суштинско мимоилажење са „јавним мњењем“, неспособност да разуме народ и одсуство сваке жеље да то покуша:

Треба да ме цениш да сам утолико важнији, што нисам био прост у својој љубави. Па добро, господине, ја ћу ласкати моме побратиму народу, да стечем у њега драгоцене мишљење. Тај начне оне цене као умиљатост. И пошто је памет њихова избора више у том, да имају мој шешир него моје срце, даћу се на улизава климање главом, и стојаћу пред њима гологлав најудворније. То јест, господине, угледаћу се на опсенарство неких народних љубимаца и богато ћу га давати желеоцима.

Зато, молим вас ја бих да будем конзул. (2.3.97–113)

То мало је већ било довољно за акламацију. Грађани цене његове ране, храброст и жртву. Он не жели више ништа да има с њима. Сматра

да је добио само оно што му припада и да је зато бесмислено да моли за то, да се доказује кроз формалну процедуру кад се већ доказао тамо где је најпотребније и најтеже.

ТРЕЋИ ГРАЂАНИН. Ти си задобио више рана за твоју отаџбину.

КОРИОЛАН. Нећу да ваше знање печатим показујући их. Ја ћу високо ценити ваше гласове, и нећу да вам даље dosaђујем.

ОБА ГРАЂАНИНА. Богови нека ти даду срећу, господине, од срца.

КОРИОЛАН. О најслађи гласови! – Боље је умрети, скончати у јаду, Нег' заслужену просит' награду. Што стојим овде вучју тогу носећ'.

Од пролазника Марка Јанка просећ' / Излишне гласе? Такав ред је тај! Но послушамо л' у свем обичај. (2.3.116–127)

Грађани ће овај сусрет овако коментарисати са трибунима, који су се држали по страни и чекали исход „прве рунде“. Они и не крију да су „научили“ грађане шта да кажу Кориолану, као и то да их они подбуњују, а они се жале на презрив и подругљив тон којим је с њима разговарао.

Рек'о је: има рана, мог'о би / Показат их насамо; машући / Шеширом овако презриво: „Хтео бих / Да будем конзул“, рече, ”стари ред / Не да ми до ли с вашим гласом то. Зато ми дајте глас.“ / Кад дадосмо, Ту дође „Хвала, хвала за ваш глас, / Ваш слатки глас; сад добивши ваш глас, Ништа више с вама немам.“ Није л' то / Подсмевање?

СИЦИНИЈЕ. Шта, ил сте били глупи, Да не спазите то, ил' дејје меки / Да видећ', ипак дате му свој глас?

БРУТ. Не могосте л' му рећи, ко што вас / Научисмо: Док није имо власт, Но био само слуга државе, / Био је непријатељ ваш. Говорио је / Увек против ваших слобода и права У држави; па сада доспевши / На место власти, крме државне, Буде л' и даље упоран противник / Плебејцима, то ваш глас може бити Ваше проклетство!

... БРУТ. Сад одлазите, сместа. Реците / друговима да избраше консула, Што ће им све слободе одузети, Учинити да немају више гласа / Од паса које због лајања бију, А држе их да лају.

СИЦИНИЈЕ. Скупите их, / Па нек' по зрелијем суду порекну сви / Будаласт избор свој. Осудите му / Охолост и стару мржњу наспрам вас. Уз то не сметните с ума с каквим је / Презрењем носио плашт понизности, / Како у својој молби вас исмев'о.

Но љубав ваша заслуге му ценећ' / Скрете вам пажњу с тог понашања, Што он са подсмехом, неозбиљно скроји / По давнашњој му мржњи против вас.

БРУТ. Кривицу свал'те на нас, трибуне, Да смо, не трпећ' отпор радили / Да избор свој на њега положите. (2.3.183–280)

Под утицајем трибуна, грађани су се покајали што су Кориолану дали глас да буде конзул. Крећу ка Капитолу, спремни да пониште овај избор.

На почетку Трећег чина, Кориолан сазнаје да Волшчани већ скупљају нову војску, што је и био услов брзо постигнуте погодбе са њима. Ауфидије се, бесан на Волшчане, „то су кукавно тако продали град“, повукао сам у Анцијум. Ево и шта је говорио о Кориолану. Знајући то, Кориолан ће по прогонству из Рима отићи к њему.

Кол'ко се пута с тобом сукобио
Мачем на мач. Да више свега те / На земљи мрзи, добра своја би
/ Заложио без наде на поврат,
Да се назове твој победилац. (3.1.17–21)

Сусрет са трибунима и грађанима нешто је што Шекспир није могао да пронађе у искуству својих савременика, као и у британској историји. За њега је република била утопија, као рајски врт, каже Џон Бел.⁵ Четрдесетак година пре пуританске револуције, са још увек званичним наративом о божанском праву краљева, Шекспир је радњу у својој републици могао сместити само у стари Рим. Судећи по броју оваквих епизода у драмама, фасцинирала га је демократија на делу, власт којој грађанин на улици може да каже у лице оно што му је на души, али и обавеза да се појави и полаже рачуне пред народом, ма како невољно. У *Ричарду Дрјуџом*, рецимо, једини близак сусрет владара са народним масама догодио се на путу већ свргнутог краља ка затвору. Као и у енглеским историјама, и овде Шекспир испитује улогу појединца који се супротстави систему и мења ток историје. Бел истиче да су, за разлику од уштогљених Римљана у *Сејановом њагу* и *Катилину* Бена Џонсона (Шекспир је играо Сејана у *Сејановом њагу*), Шекспирови Римљани стварни, грешни, од крви и меса. То је Бел пронашао у запису Леонарда Дигса из 1640. године, где је описано усхићење публике Брутом и Касијем, уз захвалност што неће морати да слушају заморне стихове из *Катилина*.

Кориолан је уверен да је позив трибуна завера с намером да „вођу племства сломи. Трпети / И живет' с тима што нит знају владат, / Нит' ће се икад дати владати.“ Брут га оптужује да се ругао народу и „недавно кад им се жито бесплатно Давало, гуњ'о си, псовао молиоце / Народне, звао их превртљивцима, / Ласкавцима, душманима племства.“ Кориолан потврђује: „Па то су и пре знали!“ (3.1.51–60) Можда ћемо у размени кратких сентенци која следи најбоље увидети непомирљиве разлике у схватању државе и управљања, елитистички и популистички концепт које две стране заступају. Кориолан сматра да је давање жита гратис била популистичка мера коју су плебејци незахвално и погрешно доживели као страх владајуће мањине. Уколико се настави са уступцима, плебејци ће преузети власт. Тензије расту, узајамно врећање постаје све жучније и Кориолан потеже мач на „руљу“, како би се одбранио од насртаја:

⁵ Bell, *Op.cit.*, стр. 270–73

КОРИОЛАН. Ко је год / Предлаг’о да се из кошева жито
/ Бесплатно дели, што се чинило / Некад у Грчкој –
МЕНЕНИЈЕ. Добро, доста то.

КОРИОЛАН. Мада је тамо народ имо више / Безграничне власти, тај је, велим ја /
Хранио непокорност, спремио / Држави пропаст.

...

Знали су они да жито не беше / Награда од нас, јер су уверени, / Да ничим нису то
заслужили. Нагнаше у рат кад држави пупак

Бејаше дирнут, не хтеше ни крочит / На капије. Та врста услуге

Није заслужила жято бесплатно. Кад беху у рату, буне, устанци, / Где храбрости
показаше највише, Не говоре за њих. Па оптужбе / Које су често дизали на сенат
Без узрока, не могу фити повод / Великодушном нашем поклону. Па добро, шта?

Како да свари тај

Многоструки стомак сената љубазност? Нек дела кажу. шта би јамачно

Они говорили: ”Ми смо тратили. Јер ми смо већи број, а они нам

У страху захтеве наше испунише.” Ми тако вредност наших седишта / Понижавамо,
‘чинећ да нам гад / Назива бригу страхом. Они ће / Убрзо браве разбити сената.

И унети вране да кљују орлове.

СИЦИНИЈЕ. Ту сте, да све слободе изгубите, Све вам је хтео отети Марције,
Ког малочас сте конзулом назвали.

МЕНЕНИЈЕ. Шта, то је начин да се распали, / Не да се гаси!

СЕНАТОР. Да се сруши град И све са земљом сравни.

СИЦИНИЈЕ. Шта је град / До народ?

ГРАЂАНИ. Право си рек’о: народ је град!

БРУТ. Сагласјем свију ми смо намештени за народну власт.

КОРИОЛАН. Вол’о бих да су барбари —ко што су / Иако Рима кот, не Римљани,
/ Ко што и нису – иако су се / Отелили под сводом капиталским.

МЕНЕНИЈЕ.. – Одлази, доћи ће једном згоднији час. (3.1. 245–290)

Иако су се накотили у Риму, они су варвари, каже огорчени Кориолан (3.1.305). Његов колерични темперамент, гађење које осећа према тим, за њега нижим бићима, кукавицама када се треба борити, кулминирао је у отвореном сукобу кад је кренуо сам на све њих. На Мененију је сада да покуша да јаз који је Кориолан продубио „закрпи дроњком“ – “damage control“. Упозоравао је Кориолана да „не меће у језик свој праведни гнев. На констатацију патриција „Тај човек је своју срећу сагро“ (3.1.325), Мененије каже следеће у Кориоланову одбрану:

И сувише је племенит за свет. Тај не би ласко за трозуб / Нептуну, / Нит Јупитру за
грома моћ. Срце му / На језику, и што му скује груд, / То језик његов мора одати. Па
кад је у гневу, он заборави / Да име смрти чуо је икада.

...

Узмите на ум да је одраст’о / У рату откад мач потећи зна,
И зло је вичан речма пробраним. / Брашно и плеву скупа избаца

Без разлике. Дозволте, отић ћу ја / До њега, па ћу покушати да га
/ Доведем, да у миру одговара,
По правној форми... (3.1.326–415)

Кориолан одлучно одбија да се покори народној вољи и обичајима: „Нек’ све ми сруше око ушију, / Нек ми покажу смрт на точку, ил’ / Под копитама дивљих коња... ипак ћу остати / Овакав с њима.“ (3.2.1–5)

Трибуни реше да је следећи корак „потера за њим кући, ишчупајте га / Да зараза се његова не шири, / Јер он је заражљив.“ (3.1.377–379) И у овој држави имамо слику заразе која се шири, као у Данској или Шкотској. Но, у та два случаја зараза је потекла од узурпатора и краљеубица. Овде је у питању аутодеструкција човека који није разумео дух времена, који је служио народу „са дистанце“, односно жртвовао се за државу, не за народ. А шта је држава без људи?

Волумнија и Мененије настоје да уразуме Кориолана. Он је искрено зачуђен променом код мајке, како због става према пуку који је презирала, тако и због немогућег захтева који поставља пред сином, да буде неверан сопственој природи. Зар родитељ не учи своје дете да буде „верно себи“, као Полоније Лаерта пред повратак у Париз? Зар Волумнија није цео живот заговарала и на делу показивала једно, а сада од сина кога је спрам себе формирала тражи нешто супротно, њему ново, улогу у којој се не сналази:

Чудо ми, да ми мати моја каже
Не одобрава, док их је иначе
/ Дроњавим себрима звала, створеним да грошиће да купују, продају;
По скупових да стоје голе главе, / Да ћуте, зевају, чуде се кад неко
/ Од мога реда устане да прича
О рату ил миру. (3.2.7–14)

Кориолан само изговара став своје класе, став о јасној подели друштвених слојева и улога. Зна се чије је да мисли и доноси одлуке. Он не верује у демократију ако то значи да свачији глас једнако вреди. Мајка га разуме, али и сама је успела да савлада свој его, своју природу, па од сина очекује исто. Гнев је и овде, као код Хамлета или Магдафа, природни погон који само треба мудро каналисати. „И моје / Срце је слабо згодно ко и твоје, / Ал мој се мозак гневом корисније служи.“ (3.2.37–39) Брицит Есколм увиђа модерност ове везе мозга са телом, односно страстима, коју назива пост-картезијанском, бинарном (личност и тело). Кориолан нема мозак који може да управља његовим страстима. Колерик, он користи „гориво“ емоција у бици, али мимо тога, оне му само штете и, на крају, изазову његово убиство. Имао је само једну епизоду другачијих емоција, када га је дирнула посета породице. То је Ауфидије перфидно искористио да га назове „плачљивим дераном“ и изазове његову срзбу (5.6.120).

Волумнија зна да Кориолан није учврстио своје позиције као конзул и да следи „поправни испит“ да би „добро огрн’о власт / Пре него што је похабаш.“ (3.2.20–21) И у рату мора да изгледа „што није“, па и у миру част мора да другује са мудрошћу. Зато он мора да говори пуку „не по своме науку, / Нит по том чему те срце подстиче, / Но с таквим речма, чиј ти је само корен / На језику. копилад слокове / Непризнате истином срца твог.“ (3.2.68–73) По први пут, можда баш зато и прекасно, Волумнија учи сина понизности. Он одбија да глуми, као што Хамлет не признаје „изгледа“. Као што се гнуша лажних израза љубави и поштовања, тако не жели ни да он буде тај који се претвара: „Пре кажи да играм оног који сам!“ Обоје имају изражен хибрис, одбијају да „просе“ за љубав и поштовање, као што ће она касније рећи да је понижавајуће да моли сина од кога је направила јунака. Уложила је огроман напор да промени сопствени дискурс и сада то исто тражи од сина, као вешти ПР менаџер који зна победнички слоган. Циљ оправдава средства, не тражи ништа нечасно, лек је за целу државу да Кориолан остане конзул:

Молим те, сине, иди к њима сад, / С капом у руци, па је испружи
 Овако јако —ту ћеш до њих стићи – Коленом тло пољуби – покрети
 У таквом послу јесу речитост, А очи глупих мудрије но уши.
 Што чешће овако главом машући, / Упорно своје срце поправи,
 Да буде смерно ко дудиња зрела / Што не издржа додир руке. Кажи, / Да си њин
 војник, отхрањен у борби, / Те немаш начин благ, што, признајеш,
 / Треба да имаш а они да траже
 Кад иштеш њину љубав, али ћеш се / Зацело доцније направити њихов
 / Кол’ко до твоје моћи и тебе стоји. (3.2.90–105)

Волумнија је свесна да једино оваквим поступањем Кориолан може да спаси и оно што је сада угрожено и оно што је већ изгубљено. Свесна је да од сина тражи да се претвара, „ал’ с чашћу“. Она и не покушава да ублажи презир према народу, који назива „олошем“, вођена је искључиво интересима свога сина, који се поклапају са интересима Рима. Једино ласкањем може да осигура њихову љубав, чији мањак може имати огромне последице. Народ је једноставан и предвидљив, лако га је придобити; све је у Кориолановим рукама. И стари пријатељ Мененије моли га да послуша мајку јер „срца би им била твоја сва. / Јер, мољени, су с праштањем издашни / Ко и са реч’ма ситног значаја.“ (3.2.106–108) Волумнија моли сина за оно што никада раније није учинио, да буде понизан. „Молим те сада, драги сине мој, / Ко што си реко да су прво те / Војником моје хвале створиле – Да сада моју хвалу добијеш, / Одиграј то што ниси чинио пре.“ (3.2.133–136) Он такво држање доживљава као слабост својствену женама и као притворност својствену лоповима. Попут Хамлета, одбија лажне емоције и приврженост, а граду где се људи смеше, а зловни су. Одбија и да отвара срце, попут неке блуднице, јер он је ратник и аристократа.

Сада мора да уради све што је у супротности са његовом природом, да говори оно у шта не верује:

Ја морам. Добро. Даље, нарави! / Нек блуднице какве дух ме заузме! Грло ми бојно,
 такмац бубњу пре, / Нек се у танку фрулу претвори / Ко глас у школца ил у девојке, /
 Што малу децу песмом успава. / У лицу нек ми се настани лупежа смех / А ђачетове
 сузе замуте / Мог вида окна; нек језик просјака / Кроз усне ми се креће; колена /
 Упанцирена што тек стремени сави, / Нека се ко у оног преклоне, / Што милостињу
 доби. Нећу то / Да чиним, сем да престанем поштоват / Истину своју, и да покретом
 тела / Научим дух свој неизгладиво / Нискости. (3.2.137–149)

Ако се Леди Магбет плашила „млека људске доброте“ у своме мужу, Волумнију је страх синовљеве непопустљивости. Као што он не жели да моли за љубав и поверење грађана, за њу је понижавајуће да за исто то „проси“ од сина:

Онда, како избереш сам. Од тебе просит' мени је већи срам / Но теби од њих. Нек све
 пропадне, Нек мати пре твој понос осети, / Но страх од опасног упорништва твог. Јер
 ја се смрти ругам срцем јаким / Ко и ти. Ради што ти драго. Твоја / Храброст била је
 моја, сис'о си је / Од мене – твоју охолост имај сам. (3.2.151–159)

Као што ће га, наизглед несаломивог, мајчина молба за спас Рима на крају ипак сломити, Кориолан и овде попушта. Нимало не променивши ставове, он то чини као уступак мајци, врховном ауторитету у свом животу од кога је самосталан једино кад је далеко, кад је и физички одвојен и изолован у непријатељском табору: „Гле, идем на трг, више ме не грди. Њину ћу љубав изварати, њина / Срца излагаћу, од њих ћу ти доћи / Љубљен од свих у Риму мајстора. Ево ме идем. Поздрави ми жену. Ил ћу се вратит конзулом...“ (3.2.165)

Коминије упозорава Кориолана да говори благо. Кориолан је вероватно уложио надљудске напоре, али није успео да се обузда. Пришавши им, изговара речи које звуче као молитва, па ће му и одговорити са „Амин“:

Богови

Нек чувају у безбедности Рим; Нек за сто правде суде достојне / Посаде, љубав међ
 нас посеју; Простране цркве призорима мира / Нек пуне, не ратом наше улице.
 (3.3.45–50)

Пред трибунима и грађанима, када га Сициније пита „Покораваш, признајеш власти му, / И пристајеш да казну законску Поднесеш за кривице које се / Докажу против тебе?“ (3.3.60), Кориолан и не сања да ће његова „издаја“ бити та „доказана кривица“. Он прихвата казну, на шта Мененије подсећа грађане на његове „услуге ратне које почини“ и ране које је задобио због њих.

Сициније изриче оптужбу од које најтеже пада реч „издајник“: Оптужујем те да си смишљао, / Да отмеш Риму сву редовну власт, / Да се дочепаш моћи тиранске, / И зато си издајник народа!“ (3.3.83–86)

Казниће га смрћу бацањем са стена, што су предлагали и приликом претходног сукоба. Свестан да су трибуни као Магбетове вештице, које сипају идеје у уши грађанства и креирају јавно мњење, Кориолан ипак више криви сам пук. Јасно је да су ове речи трибуна већински став и зато он куне већину: „Ватре најдубљег пакла нек прождру пук“ (3.3.89). Брут предлаже да Кориолан буде „прогнан к’о непријатељ земљи, народу“, а Сициније додаје: „Идите за њим све до капија, / И пратите га ко он вас с презрењем, Те заслужено дајте му мучење. / А нас нек стража прати кроз град.“ (3.3.127–130)

Кориолан упућује последње речи презира својим незахвалним суграђанима и на крају он хоће да буде тај који је прогнао њих, из своје милости и заштите:

Да подле дреке паса чији дах / Ко пару мрзим бара смрдљивих, / А љубав ценим као лешине / Несахрањених, што ми куже зрак. / Ја вас прогањам, овде остајте / Са несталношћу вашом, нека сваки / Најтиши шум потресе срца вам, / Нек непријатељ машућ’ својим перјем / У очај вас охлади. Имајте моћ / Да прогоните своје браниоце, / Докле глупаштво ваше најзада – Што не зна наћи док не опипа – Не штедећ ни вас саме, који сте Крвници себи сами – преда вас / Ко најкукавније робље некеме / Народу што вас покори без боја. И презирући због вас и сам град, / Ја вам овако леђа окрећем. / Још негде има света! (3.3.150–165)

Четврти чин почиње сценом опраштања Кориолана од мајке, жене и сина. Волумнија проклиње: „Црвена куга сатрла у Риму / Све мајсторе; све радње пропале!“ Кориолан самоуверено, али и огорчено каже „Волеће ме кад ме немају“ (4.1.17–19). Очекује од мајке храбро држање, јер „обичну коб обични људи могу поднети“ (4.1.5–6). Иако Коминије нуди да пође с њим, Кориолан одлази сам на месец дана, како каже. И док буде на земљи, чуће о њему, ништа друкчије него ли до сада.

Када трибуни угледају Волумнију и Виргилију у граду, предлаже да их избегну јер, „луда је, кажу“ (4.2.13–14). Та породица заиста изазива сажалење због свега што преживљава, али и дивљење због достојанства у свом болу. Остављени су као што је и Леди Магдаф муж оставио саму са децом, незаштићене од напада и увреда, а опет је много више болео ударац који им је задао муж и отац, него сународници или непријатељи. И овде ћемо видети како се синчић супротставио, побунио против оца и истакао свој карактер и индивидуалност.

На лажну забринутост Брута за Кориолана, Волумнија одговара: „А јеси л’ / Ти био лис што прогна онога, / Што више је дао за Рим удараца / Но ти што

си реко речи?“ Када је Сициније пита „Јесте л’ мушко ви?“ Волумнија одговара „Да, лудо, је л’ то срамно? ... / Зар отац мој мушкарац није био?“ (4.2.24–26). Иако у енглеском оригиналу пише “mankind“, верујемо да су оба српска преводиоца (Стефановић и Живојиновић) исправно поступили употребивши реч „мушки“, уместо „људски“ род. Волумнија, као Брутова Порција, истиче порекло од свога оца, полаже право на равноправност са мушкарцима и, такође, живи кроз свог сина, идентификујући се са његовим подвизима и принципима.

Мененије позива Волумнију на вечеру, а она одговара: „Гнев је мој обед; саму себе једем, / И тако ћу од хране скапати“ (4.2.68–9). Аделман сматра да је Волумнија тако поступала и са сином, стварајући му навике трпљења и суздржавања, између осталог и недовољном количином хране. Он је задржао тај презир према храни и телесним потребама, али и празнину коју је мајка оставила у детињству и коју није успео да превазиђе.

У трећој сцени, један Римљанин обавештава волшчанског шпијуна да је Кориолан прогнан из Рима. То су за Волшчане повољне вести, јер, како каже доушник, „чуо сам да је најлакше преварити нечију жену, кад је у свађи са својим мужем. Ваш племенити Тул Ауфидије одликоваће се у овом рату, пошто његов велики противник Кориолан нема сад никакав углед у својој отаџбини“ (4.3.31–36). Код Волшчана, Кориолан је као путник намерник тражио Ауфидија у Анцијуму, решен да му служи против Римљана, ако га прихвати; или да га, по правди, убије. Свестан је несталности света у коме је могуће да се најближи пријатељи изврћу у крвнике: „Свој родни град ја мрзим, а овај / Непријатељски волим.“ (4.3.27–28). Али, за разлику од Глостера или Отела, он не криви звезде; напротив, превртљиви су људи и то је на болан начин осетио у народу који је толико задужио. Као да се, одвајањем од Рима и преласком у супротни табор, одвојио и од мајке и свега што је некада био под њеним утицајем. Равнодушан је према опасности и смрти, свестан да се налази у вучијој јазбини: „Ако ме убије, учиниће правду; / Пусти л’ ме, служићу земљи његовој.“ (4.4.29–30)

Свестан да, приликом представљања Ауфидију, изговара име које код Ауфидија изазива језу, он признаје „капље крви просуте за моју / Неблагодарну земљу; спомен леп, / И сведок мржње, злобе, коју мораш / Да имаш за ме. То име оста само!“ Није га изненадила „свирепост и завист народа“, јер и није имао боље мишљење о њему раније. Разочарало га је „зечјег племство“ које је то допустило,

што ме / Све издало – остатак прождера. / Отрпеше да гласом робова / Из Рима будем изруган. – Тај јад Твом огњишту ме довео. Немој ме / Да схватиш криво – не да спасем живот, / Јер да се бојаш смрти тебе бих се / Пре свих на свету људи клонио – / Но с чисте мржње, да се наплатим / Прогонилцима својим – стојим пред тобом. Па ако имаш срце осветно, / Да одмаздиш и личне увреде, И рупе оне срама запушиш / По земљи твојој видне, похитај, / Нек моја беда срећу ти послужи. (4.5.65–110)

Можда нас је у почетку заварао срдачан пријем код Ауфидија, премда је сувише олако опростио и поклонио поверење свом крвнику. Ако се сетимо његових острашћених речи након пада Кориолија у руке Римљана, оваква добродошлица делује неуверљиво: „О, Марције, Марције! Свака твоја реч / Што рече, из мог срца чупала је / По корен старе злобе. Да ми Јов / С облака оног каже пророштва, / Па рекне „тако је”, не бих веров’о / Више но теби, храбри Марције!“ (4.5.112–118)

У Риму (сцена 6.) влада паника од када се сазнало да Кориолан предводи Волшчане у осветничком походу. Мененије одговара трибунима да не зна ништа о Кориолану, као ни његова породица. Брут, један од трибуна, укратко је објаснио узрок Кориолановог пада: „Кај Марције је био заслужан / У рату војник, ал је био горд / дрзак, преко мере властољубив, / себичан.“ (4.6.37–40) То су Кориоланове страсти чији је роб био и због којих је падао у ватру. Његова мајка је умела много боље да „усмерава свој гнев“, како је сама рекла кад га је убеђивала да покаже понизност.

И Волшчани имају мотив освете, али Кориоланов је још силнији. Мененије оптужује своје суграђане. Они, наравно, кажу да јесу пристали на Кориоланово изгнанство, али невољно и са жаљењем:

Ви окужисте ваздух бацајући / Увис те капе знојаве, смрдљиве, / Кад викасте:
прогонство Марцију, А он се враћа сад и свака влас / На глави сваког његовог ратника
/ Биће вам корбач. Толко луда ће, Колко сте капа увис бацили, / Поваљати и платиће
вам сад / За ваше гласове. – Ал шта мари то! Кад би нас мого све сагорети / У један
жар – заслужили смо то! (4.6.167–176)

У седмој сцени, поново смо са Волшчанима. Ауфидије увиђа да је Кориолан за кратко време наметнуо свој ауторитет Волшчанима. То му смета, али и то оставља за каснији, повољнији тренутак.

АУФИДИЈЕ. Зар још једнако лете к Римљану?

ЧАСНИК. Ја не знам каква је магија у њем,

Ал ваши се војници служе њим / За молитву пред јело, разговор

За столом, ил захвалност на крају. А ви сте и код ваших рођених

/ У рату овом помрачени.

АУФИДИЈЕ. Том помоћи не могу сем да укочим / Наума нашег ногу. Он се сам / И према мени прави гордији, / Но што сам мислио кад га први пут загрих. У том му нарав остаде / Непромењена. Морам праштати, / Што поправит се не може. (4.7.1–13)

Ауфидије очекује да ће Рим лако пасти; Кориолана воле сви патрицији, а плебејци нису неки војници, као ни трибуни. Уз то су и превртљиви и лако ће променити страну, као што су олако протерали Кориолана. Па ће он бити

Ко галеб риби, што је улови / По преимућству природе. Он пре им / Племенит слуга беше, ал ни част / Не умеде да носи. Охолост / Што увек кад је срећа редовна / ‘Зарази срећног; недостатак суда / Те погрешно се служи згодама Којима беше господар; ... Марције, кад Рим буде твој, / Најбеднији си, јер си онда мој! (4.7.35–60)

У последњем чину Коминије извештава часнике (официре) о својим неуспелим покушајима да умилостиви Кориолана, па Мененије пристаје да покуша. Више од неуспелог одвраћања, Коминија је заболела хладноћа некадашњег пријатеља и саборца: Ипак једанпут ме само / Назва по имену. Ја га подсетих / На старо познанство, крв што заједно лисмо. На „Кориолан” не хте се одават, / Одрицао се свих имена, он је / Ко нека врста ништа, / Без имена, / Док име себи не скује на огњу горућег Рима. (5.1.10–16)

Речи које стражар упућује Мененију потврђују да Кориоланов бес није само лични, субјективни доживљај; они су се огрешили о свог добротинитеља, а истовремено и себе угрозили: „Онда би требало да мрзите Рим као и он. Зар ви што сте изгурали кроз ваше / капије првог браниоца њихова, и у страшном простачком незнању дали свој штит непријатељу свом, зар ви можете мислити да зауставите његову освету...” (5.2.43–48)

Као кад је Хамлет решио да са табли сећања избрише све осим освете, тако и Кориолан жели да заборави на свој пређашњи живот. Рим је могао напасти само ако избрише свест о томе да је ту сав његов живот: прошлост, садашњост и будућност, оличени у мајци, жени и сину.

За жену, матер, дете, не знам ја.

Мој рад сад другом служи. Мада је / У мојој власти моја света,
Мој опроштај је у срцу Волшчана. / Да бесмо блиски, нек незахвални
/ Отрује заборав. пре но да би милост / Показала колко. Зато одлази
за молбе ваше тврђе ми је уво. / Но за моћ моју ваше капије.

Ал узми ово ипак —воло сам те —(гаје му њисмо)

Написах то за тебе в посло бих, / Ал нешто друго, Мененије, нећу
Да чујем од тебе. (5.2.88–99)

Кориолан говори Ауфидију о Мененијевом доласку и жали што се тако понео према мудрому старцу који му је одувек био заштитник и очинска фигура:

Тај старац последњи ког послах у Рим / Скрхана срца воло ме је више / Но отац, управ’ обожавао ме. Задњи им заклон беше послати тог. Рад љубави му старе, мада се / Показах пред њим прек, ја понудих / Још једном прве услове, што сад / Не могу примити јер их одбише. / Само да њему покажем милост, што
/ Држаше да ће више успети. (5.3.10–18)

Римљани су мислили да им је Мененије, очинска фигура за Кориолана, последња нада. Сада се ипак окрећу мајци. Кориолан чује вику и очекује да

ће бити изложен искушењу да прекрши завет. Он угледа најпре своју жену, па „онај поштовани калуп“, како назива мајку, па „њене крви унука“, „најбоље меса мог“, све у црнини. Мајка је „калуп“ у коме се створило његово тело (5.3.25), а сада, њеним речима, он треба да згази ту утробу из које је потекао. Као Лир који проглашава да више није у сродству са Корделијом, као Отело који истискује сва племенита осећања из срца и место уступа „црној освети“ и као Леди Магбет која мења млеко за жуч и уз помоћ „метафизичких“, дакле натприродних сила тражи унутрашњу трансформацију, физичку и духовну, тако и Кориолан жели да се окамени у неприродно: „Ал, нежности, ван! Сва права и све везе / Природне, пуцајте!“ (5.3.27–30) Он зна колико је тешко, практично немогуће, одупрети се силама природе као што су љубав и породичне везе. У томе је обичан човек, иако у много чему супериоран у односу на друге. Али, он то сматра слабошћу којој не сме подлећи и једино решење је потпуно одвајање:

Топим се,
И нисам од јачег блата но други свет. Мати се моја клања.
Ко да се Олимп Пред кртичњаком, просећ, сагиба.
Мој синчић јама поглед молбе којим Велика природа виче „Не одби нас”.
Нек Волшчани плуже и преору Рим, Ја никад нећу бити тако гушче
Да слушам нагон, но ћу стајати Ко да је човек творац себе сам,
И никаквог другог рода не позна. (5.3.31–41)

Шекспирова омиљена метафора, слична оној у *Мајбейу* о уплашеном глумцу који дрхти на сцени: „К’о глумац глуп / Заборавио улогу, па се сплетох / Да је срамота“ (5.3.46–48). Једини интимни тренутак са Виргилијом видимо баш сада, док ишчекују да им управо он, њихов Кориолан, зада завршни ударац. „Пољубац о, / Дуг ко прогонство, сладак ко света. Тако ми завидне неба краљице, / Тај пољуб сам од тебе понео, драга. / И верна ми га усна до сад чедно / Сачува. (5.3.51–55)

Волумнија каже да су дошли да траже оно што им је већ ускратио. Дакле, као да је уверена у преокрет. Кориолан инсистира да Ауфидије остане са њима, јер пред њим нема тајни, поготово кад разговара са Римљанима, па била то и његова породица (5.3.105). Он као да није размишљао о страдању његове породице од како их је напустио. Од стида, стигме, материјалне оскудице, емоционалних потреба... „Одело наше, стање наших тела, / Одавало би какав нам живот беше / Од твог прогонства. Колко, помисли сам, / Несрећније од свију живих жена.“ А није било лако доћи да гледају како им „муж, отац чупа утробу Свог завичаја. За нас јадне је Најтеже твоје непријатељство; ти / Спречаваш наше молбе боговима, / Ту утеху за све сем нас“ (5.3.109–123). И њихова ситуација је немогућа. Јер, ако се моле за своје и спасење целог Рима, то значи да се моле за његов пораз; а, с друге стране како да се не моле за свог сина, мужа и оца.

Авај! Ми / Ил' земљу губимо, драгу дојкињу, / Ил тебе у њој, нашу утеху, / Нас очевидна стиже несрећа, / Јер или ћеш бити ти ко одметник тут / У окових проведен кроз наш град, / Ил ћеш у тријумфу газит развале Свог завичаја, венац носећи, / Што храбро си пролио жене, деце ти крв. А што се мене тиче – не мислим, сине, / Да чекам на судбу, док се сврши рат: Не могу ли те навести да ране Покажеш милост на обадве стране, / Но једној да тражиш крај —ти нећеш пре /за напад крочити на свој завичај, / Него што згазиш дроб ... Мајке ти што те је на свет донела. (5.3.125–143)

Док се Виргилија први пут укључи да каже да ће морати да згази и њу и дете које је донела на свет да сачува његово име, млади Марције показује да је син свога оца: „Мене неће згазити, / Јер ја ћу побећи, док не будем већи / А онда ћу се тући“ (5.3.147–148).

Кориолан се суздржава да га не би сломиле емоције према жени и детету: „Не треба / Гледати жени, детету у лице, Да не би мек ко жена постао. Сувише дуго сам овде остао“ (5.3.149–150). Мајка покушава да га убеди да нико не мора да страда, да може сачувати и Рим и Анцијум. Нема више оне ратоборне Волумније. Она не пребацује сину што је пребегла код смртног непријатеља, ни што је због своје ароганције дошао у ту ситуацију. Њен једини циљ је да спречи уништење Рима. Али, тиме ће спасити и синовљеву будућност, ону у вечности. Она му отвара очи за „win-win“ решење. Уместо да овим безумним нападом потре све славне подвиге и заслуге, он може бити уписан златним словима у историји оба народа:

Кад би нам молба на то смерала, / Да спасе Рим, уништив' Волшчане / Којима служиш, проклет' би нас смео ко отров својој части; не; наша је Молба, да их изевриш, да Волсци / Могу да кажу: ”Ту мвlost вам дасмо” А Римљани ”То добисмо” и сваки / На обе стране те славе: ”Благословен / Ти знаш, мој велики сине, рату је крај / Неизвестан, ал то је извесно, / Да ако освојиш Рим, добит је та / Коју ћеш пожњети, такав надимак, /Ког изговор ће клетва пратити, Чиј' летопис ће гласит: ”Био је / Племенит човек, ал све избриса / Последњим делом: разори земљу своју, И име му за ужас остаје / Потоњем добу.” Говори, сине мој: Воло си части нежне нагоне, Угледат се на милост богова. (5.3.153–172)

Обесхрабрена, Волумнија се окреће снаји и унуку, који су у другом плану и само ћуте. Заповеда им да клекну: „Кћери, говори, / Он не мари за плач твој. / Говори ти, Деране, можда ће твоје детињство / Више га дирнути него разлог наш.“ (5.3.177–181)

Кориоланово држање описују нам речи његове мајке, која га кори што је пушта да клечи и брбља. Она, која га је васпитала да буде тврд као камен и која му је ускратила нежност и топлину због таквог одгоја, сада му пребацује да никада није испољио нежност према мајци. Све троје клече пред њим, док се у њему, замишљамо, води дивовска борба:

Ти ниси поштен, па ће богови те / Мучити што ми ускраћујеш дуг / Што припада мајци. Он се окреће. Доле, госпође! Да га посрамимо / Клечањем нашим. Његовом надимку / Приличи више гордост него милост Молбама нашим. / Доле, па онда крај! Ово је последње. / Сад натраг у Рим, Да умremo с нашим суседима. Погле, / Тај деран што не зна рећи шта би хтео, Но клечи, и с нама у друштву диже руке, С више нам снаге молбу разлаже, / Но ти што имаш да је одбијеш. (5.3.188–198)

Волумнија, поносита и достојанствена као и њен син, прекида ову мучну сцену. А можда је то био само маневар, ипак га је она најбоље познавала: „Сад хајдмо! Овом је мајка Волшчанка, Жена у Кориоли, а дете / Случајно личи на њ! Отпусти нас. Занемећу док не плане наш град, / А тад ћу још мало проговорити.“ (5.3.200–200–203)

Ово је сломило Кориолана. Поново у мајчиној зони утицаја, он се као по аутоматизму препушта њеној вољи, коју јој не може одрећи. Свестан је да му је рођена мајка пресудила, ставивши га у немогућу позицију у којој може једино да жртвује себе или све њих. Као прави Римљанин, наравно, он ће жртвовати себе:

КОРИОЛАН. О мати, мати, шта то учини?
Гле, небо се отвара, богови / Гледају доле и призору овом
Неприродном се смеју. Мати, мати! Ти Риму доби срећну победу,
Ал сина свога – веруј, веруј! О! Надјачала си врло језиво,
И можда смртно. – Али нека буде. (5.3.205–212)

Кориолан, опет нереално, очекује разумевање Ауфидија за овакав поступак, иако га сам не би имао.

Но Ауфидије добри, да си био / Ти на мом месту, би л' слушо матер
/ Мање, или јој мање дао, Ауфидије?
АУФИДИЈЕ. Био сам тронут сав.

КОРИОЛАН. Заклет се смем, / Да јеси. И није мала ствар учинит
Да моје очи милост овлажи. (5.3.214–220)

Кориолан не жели да остане у Риму, већ да се врати свом новом дому, са Ауфидијем, који већ зна како ће то искористити: „Радујем се / Што су ти част и милост у нескладу. / Из тог ћу срећу пређашњу да градим.“ (5.3.224–226)

У четвртој сцени, Рим слави Волумнију као своју спаситељку. Сенатори предлажу да јој се врати син с добродошлицом. На другој страни, у Анцијуму, у последњој сцени, Волшчани не крију огорчење на Кориолана због неславног похода на Рим, али и на Ауфидија због толиких привилегија и почести које је поклатио странцу и непријатељу. Ауфидије осећа притисак и потребу да то поништи, али и да казни Кориолана за надмено држање међу Волшчанима коју

су му дозволили „да славу жње, он хтеде за се сву, / И гордио се што ме вређа тим; / Док најзад ја изгледах његов слуга / Не друг, и он ме плаћо изразом / Ко да сам био најамник.“ (5.6.43–47)

Кориолан је, вероватно сувише наивно, веровао да може остати да живи са Волшчанима јер се и за њих борио часно, све до капија Рима. Пре него што је попустио пред мајчиним молбама, рационално је закључио да му нема повратка међу Римљане, али ни међу Волшчане. Пошто је Римљане спасио, сада осећа да има друг према Анцијуму:

Враћам се као војник ваш, не више / Заражен љубављу наспрам земље своје, / Но кад одавде пођох, него увек / Под вашим остајућ' моћним налогом. Треба да знате, да с успехом почех, / И крвавом сам стазом водио / Ваш рат до врата Рима. Плена што / Донесмо кући за пуну трећину / Претече трошак рата. Склописмо / С не мање части мир за Анциум, / Но срама за Рим – Ево, предајем / Са консула и племства потписом / И печатом сената, што смо ми / Углавили. (5.6.85–96)

Ауфидије говори племићима да то не читају, јер је Кориолан злоупотребио њихову моћ: „Зар да вас овај пуст / Разметљивац на слепу срећу своју, / Што беше ваш срам, подсећа пред вашим / И очима и ушима!“ (5.6.100–102)

Иако се гнев Волшчана према човеку одговорном за смрт њихових најмилијих може назвати праведним, подсећају на руљу за линчовање коју Ауфидије хушкањем и подсећањем на ратне трауме уведе у колективни транс. Као да су и остали Волшчани, а е само Ауфидије, чекали повољан тренутак, па тек сада нападају Кориолана:

СВИ ЗАВЕРЕНИЦИ. Нек мре за ово!
ЦЕО НАРОД. Раскидајте га у комаде. Одмах сад. Он је убио мог сина,
моју кћер, убио је мог брата Марка, убио мог оца

...

СВИ ЗАВЕРЕНИЦИ. Убиј га, убиј, убиј, убиј. (5.6.143–156)

И смрт Кориоланова слична је Брутовој, али и Цезаровој. Окружен људима којима је веровао, наоружан само поверењем, Кориолан страда од оних којима је поклатио поверење и свој живот ставио у руке. Ауфидије и завереници извуку мачеве и убију Кориолана.

Крај драме нас не враћа у Рим, тако да не знамо шта је било са Кориолановом породицом и суграђанима. Није их дословно сравнио са земљом, али јесте оставио пустош после Пирове победе коју је извојевала његова мајка. Остајемо у победничком табору Волшчана, који, опет, не славе Пирову победу над својим архинепријатељем, него настоје да се консолидују и да у јединству наставе даље:

ДРУГИ ГЛАВАР. Његова сама нетрпељивост / С Ауфида скида покуде велик део.
Створимо из тог што је најбоље. (5.6.174–176)

Ауфидије, попут Марка Антонија на крају грађанског рата, каже да га је прошао гнев и сада осећа бол. Према свом највећем непријатељу, који никада више неће представљати претњу, сада може да исказе поштовање:

О, дигните га! Нек помогну три / Од првих војника —један бићу ја.
У бубањ биј, нек тужно одјекне. Оборте своја копља челична.
Мада је он у овом граду многе / Без деце и мужава оставио, / Те ране своје и сад жале
још, / Биће му ипак спомен племенит. (5.6.177–181)

Кориолан је испраћен почастима, погребним маршом и пригодним речима, каквим вероватно не би био окићен у свом Риму. Иако је логика Волшчана „једном издајник – увек издајник“, а мржња предубока због рана које је целом том народу нанео Кориолан, они су му одали признање као што је Марко Антоније Бруту.

ПРВИ ГЛАВАР. Однесите одавде његов леш, / И ожал’те га. Нек се сматра он
Ко најзаслужнији леш што икад је / До урне његове херолд пратио. (5.6.182–185)

Кад истрајност и принципијелност високоморалног јунака прерасту у фанатизам, он неизбежно граби у изолацију и деструкцију. Кориоланов лик инспирисао је чувеног норвешког драмског писца Хенрика Ибзена да напише драму *Народни нејријашељ*, која је често на репертоару нашег Народног позоришта. У малом месту, које живи од туризма, локални лекар открије да је вода у бањи загађена. Иако ће то покварити имиџ, а и пословање целе заједнице, он нема дилему шта је исправно у тој ситуацији. Иако против себе има и рођеног брата, утицајног политичара, доктор води своју донкихотовску борбу коју сматрају издајом. Што више суграђани, а и власти покушавају да га ућуткају, то је гласнији и одлучнији у својој борби, сам против свих. Огорчење, жеђ за осветом и инат толико су узаврели да је до краја драме и заборавио племенити циљ своје побуне.

Рејф Фајнс снимео је 2011. године филм *Кориолан* у Србији. Интересантно је да овај филм привукао пажњу професора Гринблата и чувеног филозофа Славоја Жижека, који су написали по чланак о њему (за *New York Review of Books*, односно *New Statesman*).⁶ Изјавио је да је, уз све остале услове, аустроугарска, неокласицистичка и комунистичка архитектура Београда била идеална за радњу његовог филма, савремене верзије ове римске и елизабетанске приче. Разговори са народом и трибунима одигравали су се у згради Народне

⁶ Escolme, *Op.cit.*, стр. 34

скуштине Републике Србије, импозантном здању, а ратне сцене у Панчеву. „Овај филм није о југословенским ратовима 90-их“ изјавио је Фајнс, који је тада постао и наш држављанин. И, заиста, могао би да буде било где и било када, јер тема није рат са Волшчанима или грађански рат у Југославији; ово је, као и остале Шекспирове драме, лична и породична прича о појединцу у вртлогу страсти и испреплетених односа са другима, о комуникацији и речима које некада значе више него дела. Бес, као најважнија страст у овом делу, добија и свој просторни израз, поред психолошког. Фајнса је за кретање кроз пределе који су били попришта борби обучавала Специјална антитерористичка јединица (САЈ) и, мада је професор Гринблат у рецензији филма написао да се Корилан креће кроз ратни вртлог као у трансу и не престаје са убијањем, професорка Есколм каже да би било тешко замислити неку другачију слику у опседнутом Кориолију.

Шекспир од антике до модернизма

Роберт Миола¹ пише о утицају античких трагичара на Шекспира. Први је о утицају Сенеке на Шекспира писао Томас Неш, али више због реторике него због радње. Ту су мотив освете, лудило главног јунака-осветника, дух, гласник, крвава тела на сцени (иако знатно мање него код Сенеке). *Агамемнон* и *Тијесџ* са Духом, хор у *Троади* као Хамлетов говор „бити или не бити“, Атреј који каже „велики се злочини се не могу осветити осим уколико не поништиш њихов учинак“, Херкул који се враћа с пута као други човек да би се суочио са тиранином и уљезом, присећање очевих славних дела као Пир Ахила у *Енеиди* и *Троади*. Стихомитија, мелодрамска нарација, духови, дадиље, гласоноше и тирани. Стихомитија између Електре и Клитемнестре у *Агамемнону*. Орест, за кога се веровало да је мртав, указује се ожалошћеној сестри Електри. Магбет, каже Миола, поседују оно што би Сенека назвао неумереним надањима, амбицијама *ad astra – spes immanes*. Сlike крвавих руку, нож којим нека невидљива сила управља и води Магбета ка Данкановој одаји, подсећају на Јунонино навођење Херкулових стрела које су довеле до пропасти.² *Furor* – бес, такође је Сенекин „реквизит“. Дефиниција у Куперовом *Тезауру* из 1565. године гласи: лудило, гнев, силовит или комешање у уму“.³ Инга Стина Јубанк (Ewbank) пореди Леди Магбет са Медејом и Клитемнестром.⁴ Обе су снажне, готово натприродне (или неприродне?) жене које се свете мужевима: Медеја убија сопствену децу да би Јазона казнила што ју је оставио због Дидоне, краљице Картагине; Клитемнестрин муж Агамемнон жртвује њихову ћерку Ифигенију због повољног ветра у Троји. Леди Магбет помиње „фантомску“ децу коју би такође била спремна да убије. По инвокацији злих духова, Леди Магбет је ближа Медеји која призива Хекату, али и меша паклену смешу, по чему је слична вештицама; тражи да је злodusи које призива лише њеног пола

¹ Miola, R, *Op.cit.*, стр. 46

² *Ibid*, стр. 118

³ *Ibid*, стр. 135–37

⁴ Brooke, N. *Shakespeare Macbeth*, *Op.cit.*, стр. 77

пре него што убије децу. *Scelus* значи злочин у који јунаке води гнев. Сенека је говорио да, када злочин успе, он постаје врлина. То је, вероватно, Магбет хтео да искористи за „заслужену смрт“ којом је казнио слуге, сваливши на њих кривицу за убиство Данкана. Не води сваки гнев у злочин: Лиров, на пример, више представља беспомоћну „буку и бес“. Насупрот гневу, хришћанство је донело стрпљење (о коме говоре Тертулијан и Свети Августин), за које се моли Лир. Али, каже Спенсер, пошто су зликовци у Шекспировим трагедијама наоружани стрпљењем и тактиком, симпатије су на страни импулсивних, страствених јунака, који поступају ирационално и противно стоицизму.⁵

Професор Нил Коркоран се у својој књизи о солилоквијумима бави и њиховим утицајем на наредне епохе.⁶ Романтичари су, негујући култ осаме и самоспознаје, сматрали да су монолози много више за читање него за извођење на сцени. Наћи ћемо их у свим интроспективним делима Колрица, Бајрона, Китса, касније и викторијанаца Тенисона и Браунинга, али и у романима Џејн Остин. Драмски монолози попут ових били су веома значајни у формирању англо-америчког модернизма, јер су их и Т. С. Елиот и Езра Паунд прилагодили сопственим сврхама у свом раном раду. Елиот је такође био под дубоким утицајем француског симболизма касног деветнаестог века, комбинујући га са драмским монологом, измислио је драмски унутрашњи монолог (већ поменута „Љубавна песма Ј. Алфреда Пруфрока“ (1915).

Шекспирови солилоквијуми утицали су на писање романа тока свести. Џејмс Џојс је развио одређене француске наративне моделе у изузетно утицајну технику тока свести у *Уликсу* (1922), а *Хамлејт* је веома присутан у овом делу. Стивен Дедалус, је, као и Хамлет, у црнини током дугог дана у који је смештена радња *Уликса* и носи оно што он назива „Хамлетовим шеширом“. Што је још важније, он нам такође открива пуно тога у својим унутрашњим монолозима, то јест, у току свести; девета епизода романа, позната као „Сцила и Харибда“, представља расправу о Шекспиру у Националној библиотеци Ирске у Даблину, опет са *Хамлејтом* у првом плану.

Након успона позоришног натурализма у деветнаестом веку, код писаца као што су Ибзен и Чехов, стилизација монолога више није била изводљива драмска опција, пише Коркоран; али када се донекле врати у позориште, то чини на самосвестан и ироничан начин у раду под утицајем Елиота и Џојса. У Бекетовом *Endgame*-у (1957), ауторефлексивни Хам (чије име вероватно потиче од имена Хамлет) је сардоничан, али и елегичан у вези са монологом, свестан да ће ускоро користити давно застарелу позоришну конвенцију:

Хам: Да ли је ико икада имао сажаљења према мени?

Клов: Шта? (Пауза.) Да ли мислиш на мене?

⁵ Miola, *Op.cit.*, стр. 152–56

⁶ Corcoran, *Op.cit.*, стр. 59–61

Хам (љутито): За себе, мајмуне! Зар никада раније ниси чуо „за себе“? (Пауза.)
Загревам се за свој последњи монолог.

Ово је такође духовито о конвенцији позоришног говора са стране, коју Хамово питање „Да ли никада раније нисте чули страну?“ своди на пуку конвенцију. Питање је узвишено сувишно. Очигледно, никада раније није чуо страну, јер је он лик у представи, а не део публике, иако свако у сали може да чује глумчев коментар за себе.

На питање који му је омиљени модерни писац, Владимир Набоков одговорио је „Шекспир“. На инсистирање да наведе неког модерног писца, Набоков је поновио: „Шекспир“. Слично је, пре њега, тврдио и Ернест Џонс у својој књизи *Хамлеј и Егип*: „Шекспир је први модерниста“. Кафка је у својим дневницима бележио ружне снове на какве се жалио Хамлет, а његово презиме на чешком језику значи „врана“, како су Шекспира погрдно називали савременици (уз епитет „скоројевићка“). Но, поред ових спољашних сличности, њих је између ова два писца много више и то нам је на Светском конгресу у Прагу, у излагању „Czechmates: When Shakespeare Met Kafka“, које је касније постало поглавље у књизи⁷ открила професорка Марцори Гарбер. Утицај Шекспира на Кафку анализирао је Макс Брод. Но, она истиче Борхесов есеј из 1951. године, „Кафка и његове претече“ („Kafka and His Precursors“), у коме је велики аргентински писац констатовао да сваки писац ствара сопствене претече, мењајући наш концепт прошлости, као што ће и будућности. Као што су Зенон и Кјеркегор утицали на Кафку, Кафка је на Борхеса. Слично је констатовао Т.С. Елиот у есеју „Традиција и индивидуални таленат“, где претходници обликују нове генерације писаца својим идејама, стиловима и темама, али и наследници узвраћају другачијим читањем, новоисторизмом, па и поновним писањем класика. Колики утицај класика може да буде и да ли некада више оптерећује него што користи, због поређења и очекиване доследности, анализирао је Харолд Блум.⁸ Иако три века раздвајају модернизам, главни естетски покрет двадесетог века, од Виљема Шекспира, главне књижевне личности енглеског канона, критичари су били заинтересовани за корелацију ове две књижевне теме. Од Руби Кон, која у *Modern Shakespeare Offshoots (Шекспирови модерни издаци)* даје преглед начина на који су модернистички писци поново писали Шекспирово дело у својим романима и драмама, до Александра Велша и *Hamlet and His Modern Guises (Хамлеј у модерном руху)*, студије ужег фокуса која истражује ангажман модерног романа на питањима Хамлетове младости и туговања. По Велшу је туговање у *Хамлеју* управо основа модерности. Тугује се уместо освете, а размишљање о освети такође је замена за саму освету. Хамлет, али и Хијеронимо и Антонио, сви они размишљају о самоубиству,

⁷ *The Muses on their Lunch Hour*, стр. 89

⁸ Bloom, H. *The Anxiety of Influence*

што је чудан вид правде – освета према самом себи. Ипак, он је уобичајен у жалости. Када Хорацио жели да се убије након Хамлетове смрти, то није гест старог Римљанина каквог би створио Сенека, већ изненадно осећање које га је обузело у жалости за најбољим пријатељем са којим се Хорацио поистовећује. Марстонов дух цитира Сенекиног Атреја: “*Scelera non ulcisceris, nisi vincis*”—злочини нису освећени ако се не надмаше. Освета, дакле, није правда, него нешто емотивно захтевније, а када освета претендује на правду онда одаје неискреност. Сећање на вољену особу учи нас да се правда не може задовољити. Ништа не може повратити мртвог оца, а другог осим њега нема.⁹

Анализирајући утицај њиховог савременика Фројда, али пре свега на теорије о Едипу и Електри, Кари ди Пјетро у књизи *Шексџир и модернизам* ослања се на неколико критичких оквира – естетске марксистичке идеологије модернистичког периода и ничеанске и фројдовске струје у ваздуху, као и „патријархални наратив“; у комбинацији са раном феминистичком реакцијом на њега – како би истражио ангажман модерниста са Шекспиром у њиховој књижевности, књижевној критици и позоришној и књижној продукцији. Ди Пјетро се фокусира на 1923. годину (тристагодишњицу *Фолиа*) и истиче различита издања Шекспирових драма објављених у то време, када изведба заправо „конфронтира и дели текст између различитих идеализација аутора и њиховог представљања.“¹⁰

На сличан начин, Вирџинија Вулф уводи Шекспирову непостојећу сестру као јунакињу свог романа *Сојсџивена соба (A Room of One's Own)*, те је замишља као особу једнаког талента као у Шекспира, са свим могућностима које су женама у то време биле ускраћене. Варша Панџвани у свом подкасту каже да би на „Фејсбуку“ однос Вирџиније Вулф са Шекспиром био квалификован као „веома компликован“, сматра да је Вирџинија Вулф желела да буде Шекспир, али „женски Шекспир“ који би писао у двадесетом веку.

Јер, ако жена нема постојање осим у фикцији коју пишу мушкарци, можемо је замислити као особу од највећег значаја; веома разноврсну; херојску и злочесту; сјајну и грозну; бескрајно лепа и гнусна до крајности; велика као мушкарац, а неки би рекли и још већа. Али, то је жена у фикцији. Заправо, како професор Тревелијан истиче, била је закључавана, пребијана и бацана свуда по соби. Тако настаје веома чудно и сложено биће. По машти, она има највећи значај; у пракси, потпуно је безначајна. Поезију прожима од корице до корице; у историји је све само не одсутна. Доминира у животима краљева и освајача као романсираним; а, у ствари, била је робиња било ког младића чији би јој родитељи навукли прстен на руку¹¹...

⁹ Welsh, A. *Hamlet in His Modern Guises*, www.questia.com (приступљено 7.7.2009)

¹⁰ Di Pietro, C. *Shakespeare and Modernism*, стр. 171

¹¹ Woolf, V. *A Room of One's Own*, стр. 65

... Свака жена рођена са великим даром у шеснаестом веку сигурно би полудела, убила се или окончала живот у некој усамљеној колиби изван села, полу-вештица, полу-чаробница, које су се плашили и коју су исмевали. Није потребно велико познавање психологије да би се знало да ће девојку са великим даром за поезију, ако покуша да га искористи, гушити и спутавати, тако да на крају, растрзана сопственим противуречним инстинктима, изгуби здравље и разум.¹²

Тај патријархални, мушки ауторитет тема је и њеног романа *Ноћ и дан*, чија јунакиња неуспешно покушава да пише „као мушкарац“ и напише очеву биографију. Питање очинства и у биолошком и у стваралачком смислу, толико потенцирано код Шекспира, видимо и код Џојсових јунака. У *Уликсу*, у поменутој епизоди 9, под називом „Сцила и Харибда“, где Стивен Дедалус у библиотеци развија своју теорију о Хамлету, духу његовог оца и Шекспиру који се поистоветио са Духом, не са Хамлетом, између осталог и тако што је у том комаду глумио Духа.¹³ Стивен то објашњава Шекспировом животном доби у којој је био кад је писао Хамлета, али и односом са супругом Аном (којој одговара лик Гертруде) и, касније, ћеркама и унукама, које су заслужне за позитивне и снажне женске ликове Шекспирових комедија. Не можемо се отети утиску да су биографском критиком велики модернисти тумачили и одраз сопственог живота на стваралачки процес.

Питањем родног идентитета, такође веома присутним код Шекспира, Вулф се бави и у роману *Орландо*. По чувеном питању „шта би било кад бих живела 100 година и могла да се претворим у мушкараца“, Вулф се сврстава у све мајсторе метаморфозе, од Овидија, преко Шекспира, до Кафке и Анђеле Картер. У *Уликсу* се алудира на и Блумову бисексуалност, на коју је упозорен Стивен. Шекспир је томе дао материјала у *Млећачком џироџу*, *Бојојављенској ноћи*, али и *Како вам грајо*. Најпознатијом епизодом, „Сцила и Харибда“, у којима Стивен размишља о *Хамлејџу*, бавили су се и шекспиролози и модернисти. Николас Тејлор-Колинс подухватио се анализе шесте епизоде, „Хад“, у својој књизи *Шекспир, сећање и савремена ирска књижевност*. У „Хаду“ Леополд Блум одлази на гробље и успева и „бити“ и „не бити“. У Шекспирово најпознатије питање Блум уместо *или* ставља *и*, каже Тејлор-Колинс.¹⁴ Следећи ову нит, можда бисмо могли закључити да је, као што је Хамлета пратио очев дух, намећући му не само обавезу освете, него и културну парадигму средњег века, коме је припадао, и Џојса пратио Шекспиров, а у то време заправо и више Сингов дух, те да је у питању својеврсна *хаунолологија*, како је 1993. године дефинисао Дерида у књизи *Spectres of Marx (Марксове сабласии)*, комбинујући речи *haunt* и *ontology*. Као што се Хамлет на гробљу сећа мртвих људи које је

¹² *Ibid*, стр. 73

¹³ Пауновић, *Op.cit*, стр. 236–7

¹⁴ Taylor-Collins, N. “Hades“, у *Shakespeare, Memory and Modern Irish Literature*, стр. 70–93

волео, али и оних давно почивших који и данас живе као историјске личности, Блум се на сахрани у епизоди „Хад“ присећа мртвог сина Рудија, кога је на тај начин „вратио међу живе“, јер ће се појавити и у епизоди „Кирка“. Сахрана, гробље, смрт као окружење нису појачали тугу; напротив, помогли су и Хамлету и Блumu да се изборе са тугом и болним успоменама. Сећање и јесте веза између прошлости и садашњости, често нас походе и мимо наше воље, као што се Дух јављао непозван и неочекивано. Речи везане за сећање (“remember“, “memoir“) јављају се 150 пута у *Уликсу*, каже Тејлор-Колинс. Блумова Ирска није била земља обнове, повратка прошлости, него земља у којој прошлост живи заједно са садашњошћу.

Бернард Шо био је близак Толстојевим ставовима према Шекспиру, поменути у уводу, којима је велики руски класик себи обезбедио место у едицији „Геније све најгоре о другом генију“. Он је критиковао „бардолатрију“ и несавршености које као да сви превиђају. Али, не због стила или моралних принципа, као Толстој, већ због „застарелости тематике“ у Шекспировим драмама. Неке од њих је чак прерадио у „дијалекту свог времена“ (*Цезар и Клеопатра*). Како каже Биљана Влашковић Илић, „некада је говорио да би каменово Шекспиров леш, а некада хвалио његову уметност без премца. Шекспира ће касније бранити ни мање ни више него Џорџ Орвел,¹⁵ у свом есеју “Lear, Tolstoy and the Fool”, иако признаје да је *Краљ Лир* сувише развучена драма, да би била довољна једна зла ћерка и да је паралелна радња са Глостером потпуно сувишна. Орвел тумачи Толстојеву одбојност према *Лирu* сличношћу између судбина Толстоја и Лира, а разликом између Шекспировог оптимизма и Толстојевог песимизма.

Нобеловац Шејмус Хини посветио је Хамлету следеће стихове у експерименталној песми „Викиншки Даблин“ (1975): „Ја сам Хамлет Данац, / држач лобање, параболита, / њушкало трулежи / у држави, набијен / њеним отровима, / манипулисан духовима / и осећањима, / убиствима и самилостима, / долазим свести / скачући у гроб, / цинцулирајући, брбљајући“.¹⁶ У оригиналу: “I am Hamlet the Dane, / skull handler, parablister, / smell of rot / in the state, infused / with its poisons, / pinioned by ghosts / and affections / murders and pieties / coming to consciousness / by jumping in graves, / dithering, blathering.“ Иначе, град Даблин су основали норвешки викинзи 841. године. Хини је у тескоби убистава и политичких тензија овог комада препознао превирања у свом родном Улстеру.

Руска песникиња Марина Цветајева написала је неколико песама о *Хамлеиу*, у којима је стала у одбрану Офелије и краљице критикујући Хамлета:¹⁷

¹⁵ Влашковић Илић, Б. „Цар је го! Шта нам је Толстој прећутао о Шекспиру“, стр. 103, 107–8

¹⁶ <https://fawbie.info/category/north/part-i/viking-dublin-trial-pieces/> приступљено 2.12.2024.

¹⁷ <https://ruverses.com/marina-tsvetaeva/> приступљено 2.12.2024.

“Ophelia: in Defence of the Queen”

Prince, let's have no more disturbing
these wormy flower-beds. Look at
the living rose, and think of a woman
snatching a single day — from the few left to her.

Prince Hamlet, you defile the Queen's
womb. Enough. A virgin cannot
judge passion. Don't you know Phaedra
was more guilty, yet men still sing of her,

and will go on singing. You, with your blend
of chalk and rot, you bony
scandalmonger, how can you ever
understand a fever in the blood?

Beware, if you continue... I can
rise up through flagstones into the grand bed-chamber
of so much sweetness, I myself, to defend her.
I myself — your own undying passion!

“Ophelia to Hamlet”

Hamlet, doubled up in thought,
a sickly shadow beneath his halo
of knowledge and doubts ...
(When was that play published?)

I'm immune to your abuse and emptiness,
spawned from your festering, adolescent den,
you have already lain on this breast
like some weighty chronicle.

Chaste woman hater! (Why did they indulge
this absurd chosen one?) Did you once
think about what was plucked
from the small flower garden of madness ...

Roses? ... But – shh – that is surely the future.
We pick them and new ones grow. Did the roses
ever betray us? Did they betray lovers
and were there then less of them?

Having been fulfilled, having been fragrant you will drown,
 never existed ... But you will remember us,
 at that moment when over the flowing river chronicle
 Hamlet with all your intensity you come once more into being.

Професор Хуго Клајн је наслутио време адаптација и апропријација у којима се губи граница између аутентичног Шекспира и свих наших Шекспира. Зато је упозорио на та поједностављивања ради стављања у савремени контекст, изјаснивши се против Котовог и Бекетовог тумачења *Краља Лира*, рецимо, као драме апсурда. Претходно је протествовао и против најаве чувеног редитеља Мате Милошевића да постави *Хамлеџа* без Духа, јер би се тиме изгубила и мотивација радње и бројне дилеме које су Хамлета паралисале. Он разуме да је разлог за уклањање Духа сличан ономе због кога је и Шекспир елиминисао сенеанско крвопролиће са сцене. За разлику од нас, каже, Шекспир се не плаши да смрти погледа у очи. „Шекспирово дело је као оне мрље у Роршаховом тексту које омогућују да се створи суд о човеку према томе што он у тим мрљама види или не види. Као што је Станислав Бајић рекао да су романтичари у Шекспировом огледалу видели сва она своја лица која су хтели да признају као своја, а ипак ни они ни класицисти нису прихватили „сву меру трагичности у његовим трагедијама“, већ у роршаховској мрљи Шекспировог текста видимо своју улепшану слику. Не видимо пуну истину, него у њу пројигирамо своје стрепње и страхове, своје самообмане. И док неки коментатори, својатајући Шекспира као свог не само савременика него и једномишњеника, уверавају да је за њега свет био непоправљиви апсурд и да је једино могућно избављење из тог апсурда налазио у скорог смаку света; док психоаналитичари, читајући га натрашке, тврде да је мислио „црно“ где је јасно рекао „бело“, и обратно; док сценски интерпретатори не виде смисао и функцију Духа ни његово место у *Хамлеџу*, дотле се Шекспиров дух, живљи него икад, открата и повлачи, несагледан и несаслушан. А ми остајемо и, као краљица Гертруда, тврдимо да смо, иако ништа нисмо видели, ипак видели све што јесте, све што се може видети... Не смемо подлећи, као толики пре нас, искушењу да, само зато што смо наишли на подударност са неким нашим, раније незапаженим и непризнатим истинама, своја тражења и тумачења усмеримо, нескромно и самозадовољно, правцем који на крају само потврђује унапред створену тезу: Шекспир – то смо ми!“¹⁸

На крају, да ли је Шекспир и даље наш савременик, преиспитивали су шекспиролози двадесет и пет година након објављивања Котове култне књиге?¹⁹ Требало би да мислимо на три историјска тренутка: време о којем је Шекспир писао, време када је писао и време када примамо представу. Песник

¹⁸ Клајн, *Шекспир и човештво*, стр. 71–72

¹⁹ *Is Shakespeare Still Our Contemporary*, edited by John Elsom

и преводилац аустријско-јеврејског порекла, Ерих Фрајд²⁰ је указао на веома важну разлику које морамо бити свесни у присвајању и адаптацијама Шекспира: „Разлика између довођења Шекспира до данас, дајући његовим драмама одређени политички нагиб, или приступа му отворенијег ума, пратећи његове намере, где бисмо сигурно пронашли одјек савременог живота. Са Шекспиром делимо осећај живљења у времену дубоких промена“. Џон Елсом је сажео дискусију следећим речима: „Можда је једини начин на који би требало да сматрамо било ког писца савремеником у Шекспиру да нам помогне да сазнамо више о себи покушавајући да га разумемо“. ²¹ За Маркузеа, ²² безвременско уметничко дело приказује аспект или верзију живота у свом времену у смислу свог времена, али не са становишта свог времена. Она излази из историје у којој је урођена како би посматрала живот кроз ванземаљске очи очекиване ере, у којој су прошле могућности процветале у садашњој стварности. Дакле, Шекспир је заиста и душа свог доба, како га је Бен Џонсон назвао, а такође и свих времена. Он је веома правовремен док комуницира са нама, као што је то чинио са нашим прецима и својим претходницима. То је способност његове поезије да „превазиђе своје време транскрибујући своје време“. ²³ Иако обилује монолозима, Шекспир је песник дијалога, како га је назвао професор Ферни у нашој Народној библиотеци, ове јесени. ²⁴ Тај дијалог он води по теорији Мартина Бубера (за коју, наравно, није могао да зна; али његова „пророчка душа“ јесте): не ради убеђивања или разуверавања, већ ради подстицања креативних процеса у себи и у саговорнику, мењања себе пре него ли саговорника, а то не можемо постићи без поштовања и пажљивог слушања. ²⁵

Ако додамо да су сви феномени данашњице – корупција, ратови, мигранти, трговина људима, берза, борба за власт, спиновање и лажне вести – код Шекспира део „сценографије“ у којој ликови, људи са нашим слабостима, манама и врлинама, покушавају да опстану и да буду срећни, док се сучељавају системи вредности и моралне парадигме, одговорили смо на питање са Елсомовог округлог стола. Можда, речима Анжеја Журовског: „Шекспирова загонетка је загонетка нашег времена. Шекспир увек тражи да му изнова подаримо живот. Он није наш савременик, али чека да га ми осавременимо, као што је и у прошлости увек чекао.“ ²⁶

Поменимо на крају низ нових теорија проистеклих из интеракције шекспирологије са другим дисциплинама. Свим теоријама које следе

²⁰ *Ibid*, стр. 173–174

²¹ *Ibid*, стр. 182

²² Ryan, K. *Op.cit*, стр. 24.

²³ Elsom, *Op.cit*, стр. 102

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=QvE91MOc8yo&t=505s>

²⁵ *I and Thou*, (1937) transl. by Ronald Gregor Smith, Edinburgh: T. and T. Clark. 2nd Edition New York: Scribners, 1958. 1st Scribner Classics ed. New York, NY: Scribner, 2000, c1986

²⁶ Elsom, *Op.cit*, стр. 171

додат је префикс „Шекспир и“: културни материјализам, екофеминизам, новоисторизам, квир теорија, теорија адаптације, презентизам, расна теорија, теорија рецепције и текстуална историја. За крај смо оставили најновију – ако је уопште најновија; све у вези са Шекспиром у сталним је променама – постхуманистичку теорију. Председница Америчког Шекспировог удружења, професорка Универзитета Мисисипи Карен Рабер, анализира генеалогiju постхуманизма, повратак у будућност и период пост-постхуманизма. Као што је у другој половини двадесетог века човечанство доживело тектонски поремећај када је уведен интернет, тако је за ренесансног човека појава штампе означило до тада незамисливо убрзање у ширењу информација, материјала за читање и комуникације уопште. Оно пост- у речи постхуманизам не односи се толико на историјски тренутак који је наступио после свега што му је претходило, колико на то да је прерастао дотадашње оквире, дакле догодила се својеврсна имплозија основних концепата хуманизма. Постхуманизам не значи окретање од хуманизма, већ његову елаборацију или деконструкцију. Након „открића човека“ (“The Invention of the Human“), како је Блум назвао Шекспиров рад, сада наступа алтернатива том човеку, неки би рекли – његова тамна страна, његова другост. Раније комуникација није могла да се одвија без човека, а сада комуникација не може без – комуникације. Она је постала сопствена сврха и алатке вештачке интелигенције ће то само још више наглашавати. Свет је мање антропоцентричан, тиме и позориште. Од Декарта, преко Ничеа и Фукоа до Хараријевог *homo deus*-а; од одвајања духа од дела, бесмртног од смртног, мозга од тела, дошли смо до киборга који су увелико присутни у савременој књижевности и уметности, а можда ускоро и међу нама. Човекова ткива, његов ум и живот мешају се са животном средином, као и са технологијом коју је створио. Оно што се некада покушавало створити алхемијом, сад производи вештачка интелигенција. Где је у свему томе Шекспир, односно шта је он Хекуби, а шта Хекуба њему, пита професорка Рабер. Шекспир је та Хекуба која зависи од глумаца, реторике, гестикалације и илузија. Циљ је да се њеним, увек другачијим интерпретацијама публика подстакне на размишљање и делање, као што се очекивало и од Хекубиног говора у *Хамлеџу*. Али, шта је Хекуба Хамлету, односно – шта постхуманистичка теорија може понудити шекспирологији? Од презентизма, укључивања савремене политикологије, екокритике, технологије, неурологије, зоологије, до метеорологије и геологије, поље проучавања Шекспирових дела и конкорданси се шири и мења пејзаж студија о Шекспиру. Та обновљива енергија, каже професорка Рабер, односно сам живот, сада настаје у сарадњи са смрћу, а не противно њој.²⁷ Није чудно што је Олдос Хаксли за свој дистопијски роман *Врли нови свејш* узео наслов из Шекспирове *Буре*; Миранда је усхићено ускликнула те речи, али отац јој је

²⁷ Raber, K. *Shakespeare and Posthumanist Theory*, стр. 18–24

одмах одговорио „За тебе је нов“. Ништа се није променило под капом небеском, човек је одувек био само човек. А кад то више не буде, онда ће ChatGPT писати „скроз исто“ као Шекспир (што, по сопственом признању, још увек не уме), а Шекспир ће, заједно са својим књигама, бити прогнан на неко острво и чекати да се узурпатор покаје, да дође по њега и врати га кући. Или ћемо га наћи тамо где најмање очекујемо, као што га је професор Гринблат²⁸ пронашао у Техерану, 2014. године, потврдивши да је Шекспир чаробни ћилим који нас однесе тамо где иначе никада не бисмо доспели и да је његов опус универзалан језик споразумевања различитих култура, политика и религија.

²⁸ Greenblatt, S. “Shakespeare in Tehran”, у Callaghan, D. and Gossett, S. (eds.). *Shakespeare in Our Time*, стр. 343-352

Библиографија:

- Aasand, Hardin. "O'ertopping Pelion: Hamlet, Laertes, and the Revenge Tradition", 1999 <http://pages.unibas.ch/shine/revengeaasand.htm>, приступљено у септембру 2005.
- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers – Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare Plays, Hamlet to the Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- "Anger's My Meat": Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*," in *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*, edited by David Bevington and Jay L. Halio, University of Delaware Press, 1978.
- Alexander, Nigel. *Poison, Play and Duel*. London. Routledge and Kegan Paul, 1971.
- Bachelard, Gaston. „Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter“ (trans. Edith R. Farrell), Dallas: The Pegasus Foundation, 1942.
- Barker, D. and Kamps Ivo. (eds.) *Shakespeare and Gender: A History*. London: Verso, 1995.
- Bate, Jonathan. *Soul of the Age: the Life, Mind and World of William Shakespeare*. London: Penguin, 2009.
- Bloom, Harold. *Modern Critical Interpretations: Macbeth – New Edition*, New York: Infobase Publishing, 2010.
- *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1973.
- *Shakespeare – The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1999.
- Bradley, Andrew Cecil. Bradley, A.C. *Lectures on Shakespeare*, London: Oxford University Press, 1904.
- Bright, Timothie. *Treatise of Melancholie*. (Repro of 1586) New York, Columbia University Press, 1940.
- Brown, Carolyn E. *Shakespeare and Psychoanalytic Theory*, London: Bloomsbury, 2015.
- Брук, Питер. *Суштина милосрђа* (прев. Ђорђе Кривокапић), Београд: Културни центар Београда, 2018.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Campbell, Lily. *Shakespeare's Tragic Heroes – Slaves of Passion*, London: Methuen & Co Ltd, 1970.
- Cavell, Stanley. *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 1987.
- Callaghan, Dymrna and Gossett, Suzanne (eds.). *Shakespeare in Our Time*, London: Bloomsbury, 2016.
- Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, 1976.

- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808–1819 On Literature* (ed. R. A. Foakes) Volume 2, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. (ed. Kathleen Coburn) Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Conklin, Paul. *A History of Hamlet Criticism 1601–1871*. London: Routledge & Kegan Paul, 1947.
- Corcoran, Neil. *Shakespeare's Soliloquies: Text, Theatre, Film*, London: Bloomsbury, 2018.
- Davies, Oliver Ford. *Shakespeare's Fathers and Daughters*. London: Arden Shakespeare, 2017.
- Димић, В. Милан: „Немачки класичари према Шекспиру“. Београд, *Одеги* бр. 2, 1953.
- DiPietro, Cary. *Shakespeare and Modernism*, Cambridge University Press, 2006.
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Palgrave Macmillan, 2003.
- Edmondson, Paul and Holbrook, Peter (eds.). *Shakespeare's Creative Legacies*, London: Bloomsbury, 2016.
- Eliott, T.S. *Selected Essays: 1917–1932*, London: Methuen & Co, 1920.
- *The Sacred Wood*, New York : Alfred A. Knopf, 1921.
- Elsom, John (ed). *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London: Routledge, 1989.
- Escolme, Bridget. *Emotional Excess on the Shakespearean Stage*, London: Bloomsbury, 2014.
- Foakes, Reginald A. *Hamlet versus Lear*. CUP, 1993.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII (1911–1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works. 1914.
- Garber, Marjorie. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Anchor Books, 2008
- *The Muses on their Lunch Hour*. New York: Fordham University Press 2017.
- Gervinus, G.G. *Shakespeare Commentaries* (translated by F.E. Bunnett). London: Smith, Elder & Co, 1903.
- Goddard, Harold. *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: Chicago UP, 1951.
- Grady, Hugh. Grady, H. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne. Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford University Press, 2002.
- Greenblatt, Stephen. “What Shakespeare Actually Wrote About the Plague“, *The New Yorker*, 7. мај 2020..
- Greenblatt, Stephen and Phillips, A. *Second Chances: Shakespeare and Freud*. Yale University Press, 2024.
- Hackett, Helen. *The Elizabethan Mind: Searching for the Self in an Age of Uncertainty*, New Haven: Yale University Press, 2022.
- Hurwitz, Gregg Andrew. “The Fountain From Which My Current Runs“ y *A Jungian Interpretation of Othello*, Upstart Crow, 2000.

- Jacobs, Michael. *Shakespeare on the Couch*. London: Karnac Books, 2008.
- Jump, John. *Shakespeare's Hamlet: Selection of Critical Essays*, London: Macmillan, 1958.
- Jewkes, W.T. *Shakespearean Tragedy*, Stratford upon Avon Studies, London: Edward Arnold Ltd, 1984.
- Johnson, Samuel. *The Plays of William Shakespeare in Eight Volumes in Johnson on Shakespeare, selected by Walter Raleigh*, London, Henry Frowde, 1908.
- Јованов, Светислав. „Хамлет, органо и отров за мишеве” (драматуршка белешка), *Сцена*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2003.
- Kantorowitz, Ernst. *The King's Two Bodies*, Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kellogg, A.O. *Shakespeare's Delineations of Insanity*, New York: Hurd and Houghton, 1866.
- Kemble, John Philip. *Macbeth Reconsidered*, New York, AMS Press, 1974.
- Knights, L.C. *An Approach to Hamlet*, London: Chatto & Windus, 1960.
- Кољевић, Никола. *Шекспир истраичар*, у Ранко Поповић (ур.) *Дела Николе Кољевића*, том 3 (стр. 7–265); Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске и ЈП Службени гласник.
- , „Критика поезије и песничка критика – Елиот, *Хамлеј* и њихови проблеми“, Београд: *Израз*, 1964.
- , „*Хамлеј* у Шекспировом драмском развоју“ *Сцена*, Нови Сад: 1967.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*, New York: Anchor Books, 1966.
- “The Cruel Webster” у: *The bottom translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival tradition*, Evanston, Ill, 1987, Northwestern University Press.
- Lacan, Jacques, Miller, Jacques-Alain and Hulbert, James. “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*“ in *The Question of Reading: Otherwise*, Yale French Studies no. 55/56, Literature and Psychoanalysis. Yale University Press, 1997.
- Lenz, Carolyn Ruth Swift, Greene, Gayle and Neely, Carol Thomas. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana: University of Illinois, 1983 (преузето са www.123helpme.com 24.8.2005).
- Logan, Marie Rose and Rudnytsky, Peter L. (eds.). *Contending Kingdoms*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Maguire, Laurie. *Where There's a Will There's a Way: Or, All I Really Need to Know I Learned from Shakespeare*, New York: Penguin, 2006.
- Марковић, Е.Вида: *Раскол између речи и ијре*, Ниш, Градина, 1977.
- Милановић, Вујадин. *Влагица Николај о Шекспиру*, Београд: Српска Европа, 1995.
- Миливојевић. Зоран. *Емоције*, Нови Сад: Психополис, Нови Сад, 2007.

- Миљанов, Марко. *Примјери чојсѿива и јунашѿива*, преузето са: „Монтенегрина“, дигитална библиотека црногорске културе (1.12.2024.) https://www.montenegrina.net/pages/pages1/knjizevnost/primjeri_cojstva_i_junastva.htm.
- Miola, Robert, *Shakespeare and Classical Tragedy*, London: Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Monty Python's Flying Circus: *Just the Words*, London: Methuen, 1989 (www.heretical.com приступљено 20. августа 2005.).
- Muir, Kenneth *et al.* (eds.): *Aspects of Othello*, Cambridge, CUP, 1997.
- Olson, Donald, S. Olson, Marilyn and Doescher, Russell. *The Stars of Hamlet*, Sky Publishing Corp. 1998.
- Pauncz, Arpad. "Psychopathology of Shakespeares King Lear", *American Imago*, IX. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1952.
- Пауновић, Зоран. *Историја, мит, фикција*, Београд: Геопоетика, 2006.
- Preston Johnson, William. *The Prototype of Hamlet and Other Shakespearean Problems*, New York: Belford, Clarke & Co. 1890.
- Raber, Karen. *Shakespeare and Posthumanist Theory*, London: The Arden Shakespeare, 2018.
- Ribner, Irving: *Patterns in Shakespearean Tragedy*, London: Methuen, 1960.
- Romanska, Magda. *Opheliemachine*, London: Methuen Drama, 2024.
- Rossiter A.P. *Angel with Horns (and other Shakespeare Lectures)*, London: Longmans, 1961.
- Ryan, Kiernan. *Shakespeare's Universality – Here's Fine Revolution*, London: Bloomsbury, 2015.
- Savić, Milisav (ur.). *Najlepši eseji Vladete Jerotića*. Beograd: Prosveta, 2002.
- Schwarz, M. and C. Kahn (eds.). *Representing Shakespeare*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.
- Shakespeare, William. *Complete Works* (edited by Stanley Wells and Gary Taylor). Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Shakespeare, William. *Macbeth* (ed. Jay Halio). Edinburgh: Oliver & Boyd, 1972.
- Shapiro, James. *Shakespeare in a Divided America: What His Plays Tell Us About Our Past and Future*, New York: Penguin Books, 2020.
- Simon, Bennett. "Hamlet and Trauma Doctors: an Essay at Interpretation", *American Imago*, Vol. 58. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Spencer, Theodor. *Shakespeare and the Nature of Man*, London: Macmillan, 1945.
- Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge University Press, 1965.
- Taylor, Michael (ed). *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Толстој, Лав. *О Шекспиру и драми* (1906). Београд: Хипнос, 1998.
- Vining, Edward. *The Mystery of Hamlet*. (1881) www.shea.mit.edu (приступљено 1.2.2006.).

- Влашковић Илић, Биљана. „Цар је го! Шта нам је Толстој прећутао о Шекспиру?“, Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова са XI међународног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. 10. 2016.), Тема: Тишина, Крагујевац: ФИЛУМ, 2017. године, стр. 103–111.
- Wells, Stanley. *Shakespeare, Sex and Love*. Oxford University Press, 2010.
- Welsh, Alexander. *Hamlet in His Modern Guises*, Princeton University Press, 2001 (преузето са www.questia.com 1.2.2006.).
- Youngson, Robert. *The Madness of Prince Hamlet and Other Extraordinary States of Mind*, Carroll and Graf Publishers, 1999.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111.09-21 Шекспир В.

ШОФРАНАЦ, Наташа, 1975-

Мали водич кроз велике трагедије Виљема Шекспира / Наташа
Шофранац. - Београд : Друштво за енглески језик Републике Србије,
2025 (Београд : МАБ). - 239 стр. ; 24 cm

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија: стр. 235-239. - Садржај с насл. стр.: Хамлет ; Краљ
Лир ; Магбет ; Отело ; Јулије Цезар ; Кориолан.

ISBN 978-86-83082-00-1

а) Шекспир, Вилијам (1564-1616) -- Трагедије

COBISS.SR-ID 161738761

„Рукопис Мали водич кроз велике трагедије Виљема Шекспира ауторке Наташе Шофранац, плод је узорно обављеног научног истраживања, удруженог с увидима из богате педагошке праксе ауторкиног рада са студентима. Реч је о концизној, али изузетно обухватној студији проистеклој из дугогодишњег проучавања, тумачења и анализирања Шекспирових трагедија, за потребе наставе на основним студијама, али и учешћа на међународним конференцијама. Основна сврха овог приручника јесте пре свега дидактичка, но и као такав он обилује елементима критике, хипертекстуалности, мултимедијалности и контекстуализације својствене научним радовима, пре него ли уџбеницима. Све је то органска целина Шекспирове мисли, како објашњење историјских околности и биографских детаља који су утицали на његов избор тема и ставова, тако и његови изданци који су наставили живот у неким другим епохама и народима.”

Академик Зоран Пауновић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Наташа Шофранац предаје предмет Специјални курс – Шекспир на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду, где је запослена од 1999. Чланица је међународног (ISA), европског (ESRA) и британског (BSA) Шекспировог друштва и учесница великог броја међународних конференција шекспиролога од Валенсије до Перта и од Рима до Гдањска, као и два светска и четири европска конгреса. Боравила је ради усавршавања на Универзитету у Нотингему и у Глоб театру у Лондону.

ISBN 978-86-83082-00-1



9 788683 082001