

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET

NATAŠA D. ŠOFRANAC

**MOTIV LUDILA KOD JUNAKA**  
**ČETIRI VELIKE TRAGEDIJE**  
**VILIJAMA ŠEKSPIRA –**  
*HAMLET, MAGBET, OTELO I KRALJ LIR*

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD, 2013.

THE UNIVERSITY IN BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

NATAŠA D. ŠOFRANAC

**THE MOTIF OF MADNESS OF THE  
CHARACTERS IN FOUR GREAT  
TRAGEDIES**  
**BY WILLIAM SHAKESPEARE –**  
*HAMLET, MACBETH, OTHELLO AND KING  
LEAR*

DOCTORAL DISSERTATION

BELGRADE, 2013



KOMISIJA:

Predsednik Komisije: Profesor dr Zoran Paunović,  
Filološki fakultet Univerziteta u  
Beogradu

Članovi Komisije: Docent dr Zorica Bečanović-Nikolić,  
Filološki fakultet Univerziteta u  
Beogradu

Docent dr Milica Spremić,  
Filološki fakultet Univerziteta u  
Beogradu,

Docent dr Aleksandar Dimitrijević,  
Filozofski fakultet Univerziteta u  
Beogradu

Datum odbrane:

Naslov rada: Motiv ludila u četiri velike tragedije Viljema Šekspira

## **Rezime**

Motiv ludila veoma je čest u Šekspirovim tragedijama. Razigrano i šaljivo u komedijama, bolno i smrtonosno u tragedijama, ludilo uvek donosi neki uvid i spoznaju. Nekada je ludilo tretirano kao opsednutost, bolest ili pravedna kazna. U renesansi je posmatrano kroz teoriju o ćudima, uglavnom pripisujući melanholiju obrazovanim mladićima, a histeriju mladim ženama. Uzrok je, pored razočaranja, patnje i sagrešenja, često i ljubav. Zločin se često vezuje za ludilo, bilo kao uzrok ili kao posledica.

Ovaj rad bavi se motivom ludila u četiri velike tragedije Viljema Šekspira: Hamlet, Makbet, Kralj Lir i Otelo. Analizira ludilo glavnih junaka koji su, uglavnom, predisponirani za ludilo, što eskalira u nepovoljnim okolnostima. Muški likovi obično povrate razum, dok žene obično završe svoj život tragično, nikada se ne oporavivši. Ali, tajne ljudske duše su univerzalne i nisu rodno ograničene, što nam i Šekspir potvrđuje.

Ova disertacija pokušaj je da se ovim složenim pitanjima pozabavi multidisciplinarno – pre svega kao književno istraživanje, ali obimno potpomognuto psihologijom i psihoanalizom. Počinje pregledom motiva ludila u starogrčkim dramama, kao i antičkim stavovima o ludilu uopšte. Zatim, tu su shvatanja i tumačenja srednjeg veka, renesanse, klasicizma i modernog doba, od religije do nauke.

Neki Šekspirovi tragični junaci bili su prave studije slučaja i materijal za dokazivanje teorija u dvadesetom veku. Psihologija i, posebno, psihoanaliza, s

druge strane, mogu da pomognu proučavaocima Šekspirovih dela u holističkom pristupu, u sveobuhvatnoj analizi i dekonstrukciji mnogih aspekata i delova koje je bard naizgled stihijski, a verovatno brižljivo gradio i postavljao baš tu gde jesu. Podsvest je bitan faktor i izvor mnogih postupaka, problema ili nerazrešenih konflikata, i zato nam psihoanalitičari daju moćno pomagalo da objasnimo ono što nije vidljivo „golim okom“, odnosno posmatranjem površine.

Ludilo u Šekspirovom opusu nikada nije tema samo po sebi, ali jeste veoma čest motiv. Slika ludila data je kroz ponašanje aktera, autentično ili odglumljeno, i kroz komentare ostalih junaka, očevidaca i tumača. Postoje, uslovno rečeno, tri vida u kojima se ono prikazuje: ludilo junaka koji pretrpe teške udarce, gubitke i razočaranja; simulirano ludilo koje ima svrhu mimikrije, privlačenje pažnje upravo da bi se ona odvrtila od suštine, ili da se zavara trag i, na kraju, ono što posmatrači vide i dožive kao ludilo, a što možda i ne zaslužuje takvu odrednicu. Neke scene ludila su poetski veoma efektne, dirljive slike. Ako je i Šekspir držao do katarze kao važnog razloga što ljudi odlaze u pozorište, pored zabave, smeha i dobre borbe, onda je zasigurno uspeo da stvori katarzične scene. Pored pesničke, ludilo ima i bitnu dramaturšku funkciju, a posebnu „kategoriju“ čine one forme ludila, ili ludosti, u kojima se saopštavaju životne mudrosti i istine. Šekspirov savremenik Armin skovao je izraz foolosopher, a Erazmo Roterdamski je ludosti posvetio svoju *Pohvalu*.

Gubitak razuma gotovo da je i gubitak života i zato je toliko čest motiv u tragičnim pričama. Osećanje tuge, gubitka, žaljenja, to je nešto što nas obuzme dok gledamo nekada moćne vladare, čedne i krotke devojke, velike vojskovođe ili uzvišene umove u koje se nadala cela nacija, kako padaju na dno, govore vulgarne i nepovezane rečenice, histerično urlaju ili nemoćno prete. Oni koji uspeju da pobeđu ludilo, vraćaju se osnaženi tim strašnim iskustvom i obogaćeni mudročću, kao posle kliničke smrti. Oni koji to ne uspeju, jedini spas pronadju u smrti.

Sama reč „ludilo“ kod Šekspira je veoma česta i bogatog je semantičkog spektra, te označava mentalni poremećaj, ekstazu, budalasto ponašanje, gnev i veselost. Nije slučajno što Šekspir to ludilo u Hamletovom slučaju naziva „antic disposition“, jer u antičkim tragedijama ovaj motiv je veoma prisutan: Ajaks, Kasandra, Filoktet, Orest, Fedra, Edip; svi oni imaju napade ludila. Ludilo se povezuje sa više božanstava starogrčkog sveta, a Dionis je bog tragedije. I kod starih Grka, i kod Rasina, Šekspira, Ničea, ludilo potiče od stvari koje je „tužno znati“.

Britanski filozof **Kolin Megin** analizira Šekspirov psihologizam i pita se do koje mere je Šekspirov naturalizam, dakle posmatranje i opisivanje pojava koje vidi – protopsihologija. Njegovo zanimanje za ljudsku dušu i um njegove drame čini „psihodramama<sup>1</sup>“.

Dok Frojd njutnovski izvodi zakone koji regulišu ljudski um i po kojima su svi muškarci podložni Edipovom kompleksu i potiskivanju seksualne želje, što dovodi do kasnije manifestacije te represije, za Šekspira je svako ljudsko biće posebno, original a ne varijacija na prototip.

On je moralni psiholog, jer uz svaki psihološki portret idu i etičke vrednosti koje određuju karakter.

**Ključne reči:** *Šekspir, tragedije, ludilo, književnost, psihologija, psihoanaliza, um, spoznaja, antika, renesansa.*

Naučna oblast: Lingvistika. Književnost (8)

Uža naučna oblast: Anglistika (Engleska književnost)

---

<sup>1</sup> McGinn, Colin *Shakespeare's Philosophy*, strana 164



UDK: 821.111

Title of the dissertation: The Motif of Madness in the Four Great Tragedies by William Shakespeare

## Summary

The motif of madness is very common in Shakespeare's plays. Playful and light in comedies, painful and deadly in tragedies, it is always enlightening and strikingly clairvoyant. It used to be treated as possession, disease or legitimate punishment throughout history. In Renaissance, it was observed through the theory of humours, mainly ascribing melancholy to young, educated men and hysteria to young ladies or widows. Love is often the cause, besides disappointment, suffering and sin. Crime is also associated with it, be it as cause or consequence, as something that drives the perpetrator into madness or as the outcome of perturbed mind.

This paper deals with characters from the four great tragedies: *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* and *Othello*. They all have a certain predisposition to madness, exacerbated by the adverse circumstances. Male characters usually regain sanity, having gone through painful recognition and self-examination. Female characters, once insane, never recover, so their common end is death – suicide. But the secrets of human soul are universal and not gender-limited, that is what Shakespeare reveals to us and that is what makes him timeless.

Some Shakespearean characters have been case studies and material for proving theories in the twentieth century. Psychology and, especially psychoanalysis, on the other hand, can help Shakespeare scholars with a holistic approach, in a comprehensive analysis and deconstruction of many aspects and aparts that the bard built, seemingly at random, but probably very meticulously,

putting them exactly where they belong. Subconsciousness is an important factor and source of many unresolved conflicts, which is why psychoanalysts provide us with a powerful tool to explain what is not visible „clinically“, on the face value.

Madness in Shakespeare's oeuvre is never an issue per se, but it is a very frequent motif. The image of madness is given through actions of maddened characters, be their madness real or feigned, and through comments of other characters, witnesses and interpreters. There are basically three forms of madness occurring here: madness of characters who suffer heavy blows, losses and disappointment; feigned madness for the sake of disguise, drawing attention precisely to avert it from the substance, or to cover the traces; and, finally, it is what the observers see and deem as madness, which is not necessarily so. Some images of madness are poetically very effective and touching. If Shakespeare attached great importance to catharsis as an important reason why people went to theatre, besides entertainment, laughter and fight, then he certainly managed to create cathartic scenes. Besides poetic, there is also an important dramaturgical function of madness, and the special category is the form of madness, or folly, communicating life wisdom or truth. Shakespeare's contemporary Armin forged a blind foolosopher, and Erasmus dedicated his *Praise to Folly*.

Loss of reason is almost always loss of life too, and this is why it is such a frequent motif in tragic stories. The feeling of grief, loss, mourning, that is something that overwhelms us while watching once might monarchs, chaste girls, great warriors or noble minds „overthrown“, saying vulgar words, broken sentences, hollering hysterically or threatening powerlessly. Those who manage to get over madness, return empowered by this horrible experience, like after clinical death. Those who don't, find the only salvation in death.

The very word „madness“ is very frequent in Shakespeare's plays, with rich semantic range, denoting mental disorder, ecstasis, foolish behaviour, rage and happiness. Not for nothing did Shakespeare call it „antic disposition“ in Hamlet's

cases, because it was very present in ancient tragedies: Ajax, Cassandra, Philoctete, Orestes, Phaedra, Oedipus; they all have fits of madness. Madness is related to several deities, and Dionysus is the god of tragedy. To ancient Greeks, Shakespeare, Racine Shakespeare and Nietzsche, the source of madness was in things „sad to know“.

Collin McGinn, a British philosopher, analyses Shakespeare's psychologism and wonders to what extent Shakespeare's naturalism was proto-psychology. His interest in human soul and mind makes his plays „psychodramas<sup>2</sup>“.

While Freud was drawing Newtonian laws regulating human mind, making all men liable to Oedipal complex and suppression of sexual desire, which subsequently makes this repression manifest, to Shakespeare every human being was special, not variation of a type.

He was a moral psychologist, attaching values to every psychological portrait.

**Key words:** *Shakespeare, tragedies, madness, literature, psychology, psychoanalysis, mind, recognition, ancient, renaissance.*

Scientific area: Linguistics. Literature (8)

Uža naučna oblast: English Studies (English Literature)

UDK: 821.111

---

<sup>2</sup> McGinn, Colin *Shakespeare's Philosophy*, strana 164

## SADRŽAJ

I. UVOD: LUDILO ŠEKSPIROVIH TRAGIČNIH JUNAKA.....	1
II. ISTORIJSKI PREGLED – PRE I POSLE ŠEKSPIRA.....	33
II.i. LUDILO U ANTIČKIM IZVORIMA – DRUŠTVO, KNJIŽEVNOST, POZORIŠTE.....	33
II.i.i. Pojmovi, verovanja, prikazivanje.....	33
II.i.ii. Homer i tragičari.....	40
II.i.iii. Ludilo i tragična greška.....	53
II.i.iv. Telesne tečnosti i melahnolija.....	58
II.i.v. Antičko nasleđe – priča koja traje.....	66
II.ii. SREDNJI VEK.....	70
II.iii. RENESANSA.....	73
II.iii.i. Povratak antike.....	73
II.iii.ii. Renesansa – doba melanholije.....	85
II.iii.iii. Pre Šekspira – Tomas Kid.....	101
II.iv. KLASICIZAM.....	107
II.v. DEVETNAESTI I DVADESETI VEK - SAVREMENE DEFINICIJE LUDILA.....	111
III. ŠEKSPIROVE ČETIRI VELIKE TRAGEDIJE.....	117
III.i. <i>HAMLET</i> .....	117
III.i.i. Zaplet.....	117

III.i.ii.Hamletove dijagnoze – sva ta melanholija.....	142
III.i.iii. Psihoanaliza – Kralj Edip i Kraljević Hamlet.....	165
III.i.iv. Žena u <i>Hamletu</i> (Hamletu).....	182
III.i.v. Ofelijino stvarno ludilo.....	191
III.i.vi. Hamletovo glumljeno ludilo.....	225
III.i.vii. Književna kritika o ludilu u <i>Hamletu</i> .....	230
III.ii. <i>MAKBET</i> .....	251
III.ii.i. Zaplet – simbioza prirodnog i natprirodnog.....	251
III.ii.ii. Strah i drhtanje.....	257
III.ii.iii. Psihoanaliza - strah od žene.....	273
III.iii. <i>KRALJ LIR</i> .....	287
III.iii.i.Zaplet – buka i bes.....	287
III.iii.ii. Lir kao studija slučaja.....	296
III.iii.iii.Psihoanaliza – žene, majke, ćerke.....	315
III.iii.v. Ljubav i porodica – i otrov i lek.....	325
III.iii.iv. Komično u tragičnom.....	333
III.iii.vi. Mudra luda.....	337
III.iv. <i>OTELO</i> .....	358
III.iv.i. Zaplet – paukova mreža.....	358
III.iv.ii. Tumačenja – ljubomorni Otelo i zavidni Jago.....	365
III.iv.iii. Od ljubavi do mržnje.....	381
III.iv.iv. Završna reč – psihoanaliza.....	386
IV. ZAKLJUČAK.....	394
IV. LITERATURA.....	401
V. Biografija autora.....	412

## I. UVOD: LUDILO ŠEKSPIROVIH TRAGIČNIH JUNAKA

Ludilo i, uopšte, psihi Šekspirovih junaka proučavali su književni kritičari, ali i psiholozi, psihoanalitičari i psihijatri. Stoga je ovaj rad pokušaj iskoraka iz čisto književnog sveta ka sinergiji umetnosti i nauke. Ludilo je čest motiv u književnosti, a drama je posebno efikasan medijum zbog vizuelnog efekta, koji je najsnažniji u scenskoj izvedbi. Svako doba ima popularne ideje o tome šta je ludilo, šta ga izaziva, i kako luda osoba izgleda i ponaša se. Kod starih Grka drame su prepune ludila. U Bibliji, međutim, neverovatno malo se o tome govori, iako je prisutan pojam ludila i ideja da se možete pretvarati da ste ludi. Najpoznatiji ludak u Bibliji je Nebuhadnezar, u Danilovoj knjizi, koga Bog kazni ludilom zbog nadmenosti<sup>3</sup>. U prvoj knjizi Samuilovoj, David glumi ludilo da bi pobegao od smrti; u Jevanđelju po Luci farisejima se pripisuje ludilo jer žele da ubiju Isusa; i u Jevanđelju po Jovanu o samom Isusu govore da je đavo ušao u njega i da je lud. Međutim, puno vidova ponašanja opisanih u Bibliji moglo bi se nazvati ludim, iako u tekstu nisu tako naznačeni.

Ljudi imaju vizije – anđeli koji se penju i spuštaju skalama, vatrene kočije i – kao kod Mojsija koji čuje grm kako govori, i proroka Balama koji priča s magarcem, oni čuju glasove koji ne mogu biti prisutni u svakodnevnom smislu. Poput ludila, vizije se javljaju pod dejstvom spoljnih, obično božanskih faktora.

U svetu prožetom natprirodnim silama, mnogo ovakvih vidova ponašanja prihvatano je kao normalno. U srednjem veku, ako ste se ponašali ludo, to je bila ili božja kazna, ili vas je nešto obuzelo, božanske ili demonske sile – moguće uz pomoć veštica u ovom drugom slučaju.

---

<sup>3</sup> Atwood, Margaret: „Ophelia Has a Lot to Answer For“, preuzeto sa [www.123helpme.com](http://www.123helpme.com)

U renesansi, zapadni pisci počinju da imitiraju grčke tragedije i iz njih crpe nadahnuće.

Kod starih Grka je ludilo takođe imalo uzrok spolja: bogovi vas dovode do ludila, često po nekim mutnim, njima znanim planovima; kad bogovi nekoga žele da unište, prvo ga dovedu do ludila.

Progon Furija neizbežan je za slučaj ubistva majke, kao kod Oresta. Herkula je ludim učinila Hera, zbog prevelike nadmenosti. Možda je najdramatičniji slučaj dat u drami *Bahije*, gde Pentej, kralj Tebe, biva uništen zbog protivljenja bogu Dionisu. Ovaj bog prvo do ludila dovede njegovu majku, te ona, verujući da je Pentej neka životinja, rastrgne sina u komade.

Elizabetanski pisci od Grka nisu naučili teorije o ludilu, već dramsku praksu njegovog prikazivanja – ludilo je dendijevski pozorišni element<sup>4</sup>. Ono drži pažnju publike i povećava napetost, jer nikada ne znate šta će ludak sledeće da uradi; Šekspir to koristi u mnogo vidova.

Gestovna artikulacija, neverbalni jezik i mimika lica upečatljiviji su od pritom izgovorenih reči. Setimo se Ofelijinog opisa Hamleta koji je upao u njenu odaju, unezveren i sličan Duhu koji je njega pohodio. Nije joj rekao ni reč, a njen detaljan i plastičan opis njegovog izgleda i ponašanja pomaže nam da vizuelizujemo scenu koju prepričava. Opet, zašto tragedija, kad i u komedijama imamo primere ludila, za dramaturgiju možda i značajnije nego u tragedijama? Ludilo u komedijama je – komično. Više ludost nego bolest. Izvor je duhovitih replika, lucidnosti i mudrolija, u opštem vrcavom i, ponegde, prazničnom ambijentu. Ludilo u tragedijama je, naprotiv, uvek u atmosferi tuge, patnje, bolne spoznaje i nenadoknadivog gubitka. U tom mraku rađa se svetlost istine, shvata se suština života i ljudskog bitisanja na zemlji, dekonstruišu se zablude. Čovek je

---

<sup>4</sup> *Ibid*



ogoljen, usamljen, ostavljen na milost i nemilost bogovima, razornoj snazi prirode, još razornijem ljudskom zlu i pohlepi. Tu, pritešnjen na samoj litici, on će ili skočiti u ambis, ili, poput junaka Dostojevskoga, vikati „hoću da živim!“. To određuje individualni karakter, koji se otkriva upravo u tim ekstremnim okolnostima, pa neko bira „biti“, a neko „ne biti“. Smrt je neumitan ishod tragedije, a prethodi joj ili beznadežno ludilo, ili, kod nekih junaka (uglavnom muških), povratak razuma, stišavanje oluje u umu i mirno prihvatanje sudbine. I zato će neki junaci oduzeti sebi život, a drugi će mirno reći „idemo u zatvor“ ili „idemo na dvoboj“ ili „idemo Makdafu na megdan“, što je zapravo takođe odlazak u smrt, ali na način koji pruža utisak povraćene moći i kontrole. U takvim scenama nastale su neke od vanvremenskih misli i najčešćih citata. Te scene su zato uvek svečane, pored toga što nas rastuže i potresu. Ali, jedno je sigurno, nikada ne izazovu smeh, iako je izgled i ponašanje junaka u njima nekada tragikomično, nekada groteskno, ali to može izazvati samo saosećanje i žaljenje, nikada podsmeš. Recimo, Ofelija koja deli zamišljeno cveće i pozdravlja zamišljene gospe, Lir koji deli pravdu i pomiluje zamišljenog grešnika, Otelo koji besomučno insistira na maramici, ili Makbet koji, prestravljen priviđenjem Bankovog duha, nabraja zveri kojima bi se smeo suprotstaviti jer kod njih nema ničega natprirodnog, „metafizičkog“.

**Karol Tomas Nili** svoju analizu ludila i rodnih razlika počinje stihovima iz *Bogojavljenke noći*:

Olivija: Šta ti je? Da nisi pomahnitao?

Ludalo: Nisam, gospođo, već samo čitam ono što je mahnitost.

(*Bogojavljenka noć*, V.i.293-94, prevod Velimir Živojinović)

Ona kaže da se u čitanju ludila, moramo disocirati od njega ili sjediniti s njim, a oba načina nas diskvalifikuju kao tumače. U prvom slučaju, ako čitamo ludilo na zdrav

način, propustimo smisao; u drugom će našu suštinu propustiti drugi. Polonije je rekao da je tumačenje pravog ludila isto što i samo ludilo<sup>5</sup>.

Nili ispituje čitanje ludila i njegovo predstavljanje u Šekspirovim dramama u okviru šireg kulturnog konteksta. Ona navodi renesansna tumačenja ludila koja su se pomerala od natprirodnog (obuzetost demonima, recimo, kao u traktatu o histeriji Edvarda Džordena, *The Suffocation of the Mother*), od duhovnog (sumnja, greh, krivica, i racionalno samoubistvo, kao u *Traktatu o melanholiji* Timotija Brajta), zatim od veštičarenja (Redžinald Skot), prevaranata koji su oponašali takvo stanje (kao u *Declarations of Egregious Popish Impostures* Semjuela Harsneta) i čisto fizičkih uzroka, sa kakvim su se sretali lekari (među njima i Šekspirov zet Džon Hol), ka normalnom i prirodnom.

U ranom modernom periodu, diskurs ludila je postao istaknut zbog implikacija u medicinskoj, pravnoj, teološkoj, političkoj i društvenoj rekonceptualizaciji čoveka. **Ser Džon Baknil**<sup>6</sup> je u *Psihologiji Šekspira* (1859) konstatovao da je u Šekspirovo doba postojala se samo jedna ustanova gde su smeštani mentalno oboleli – Bedlam, izgrađen na zemljištu koje je uzeto od monaha u vreme Henrija VIII i dato gradu Londonu, samo 17 godina pre Šekspirovog rođenja. Tada se mentalno oboleli nisu odvajali od ostatka društva, ostajali bi u krugu porodice, osim ako ih nisu smatrali opasnim po društvo. Dakle, bili su prisutni u svakodnevnom životu. Abnormalna stanja uma bila su, uz ljubav i ambiciju, bile Šekspirove omiljene teme, što se vidi i po broju junaka kod kojih je obradio ova pitanja. Najdosledniji je upravo kod najtežih primera gde je pratio razvoj mentalne bolesti – kod Hamleta, Makbeta i Lira; sa oduševljenjem je posmatrao i analizirao postepeno gubljenje odlika razuma, prelaz osećanja iz uobičajenih u morbidne i izopačene, nestajanje nekih emocija i preteranost drugih,

---

<sup>5</sup>Neely, Carol Thomas: " 'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", str. 316.

<sup>6</sup>Hunter, Richard and Macalpine, Ida (eds), *Three Hundred Years of Psychiatry*, str. 1065.

potpuni gubitak mentalne ravnoteže koja iz toga proističe... Zaključak koji se nameće je da se ludilo ne javlja kao posledica mentalnih promena, već emotivnih potresa. To je posebno očigledno u periodima kada se bolest razvija; tada se uvek izopačuju emocije, dok razum ostaje netaknut. Šekspir je znao kako se mentalno zdravlje i bolest smenjuju, slivaju u jedno, lako prelaze jedno u drugo. Kod Lira, njegove najsavršenije i najdetaljnije predstave o ludilu, mentalna snaga nikada se u potpunosti ne gubi; nikada mentalna aberacija nije toliko potpuna da stari kralj ne može da kaže nešto mudro i tačno. Za kritiku je ludilo kod Lira uočavano tek kada on govori koješta, dok je previđala njegove rane simptome.

Postepeno je ludilo, a time i normalnost, počelo da se sekularizuje, medikalizuje, psihologizuje i, na kraju, barem po predstavljanju, definiše na rodnoj osnovi. Na izražajnom području književnosti i filozofije, doživljaj ludila, u petnaestom stoleću, poprima pre svega pravac moralne satire. Ludilo više nije „prisna neobičnost sveta“, kako je rekao Fuko<sup>7</sup>. Najvažniji oblik ludila, koji će se javljati još i u osamnaestom veku, jeste ludilo usled nekog romantičarskog poistovećenja. Njegove odlike je, jednom za svagda, utvrdio Servantes. Varke se prenose s pisca na čitaoca, ali ono što je s jedne strane bilo mašta, postaje opsena; piščevo lukavstvo se, u svoj bezazlenosti, prihvata kao istinski lik.

Tik uz to prvo je – ludilo tašte uobraženosti. Ali ludak se ne poistovećuje sa nekim uzorom iz književnosti; on se poistovećuje sa sobom samim, i to putem zamišljenog odobravanja koje mu omogućuje da prida sebi sve vrline ili moći kojih je lišen. On je naslednik stare Filautije Erazmove<sup>8</sup>.

Svetu morala pripada i ludilo pravedne kazne<sup>9</sup>. Ono nemirima duha kažnjava nemire srca. Pravda ovog ludila jeste to da je istinoljubivo. Tako bunilo

---

<sup>7</sup> Fuko, Mišel: *Ludilo i civilizacija - istorija ludila u doba klasicizma*, str. 39.

<sup>8</sup> *Ibid*, str. 40.

<sup>9</sup> *Ibid*, str. 41.

Ledi Makbet otkriva „onima koji to ne bi trebalo da znaju“ reči što su se dugo šaputale samo „gluvim ušima“.

Konačno, i poslednja vrsta ludila: ludilo očajničke strasti.<sup>10</sup> Ljubav koja se izjalovila u svojoj prekomernosti, pre svega ljubav koja je obmanula neumitnost smrti, nema drugog izlaza do ludila. Dokle god je postojao predmet, luda ljubav bila je više ljubav no ludilo; prepuštena sebi, ona se produžuje u prazninu sumanutosti. Kazna za strast odveć predatu svojoj silovitosti? Ali, to kažnjavanja izaziva i sažaljenje. Ako i vodi smrti, to je smrt u kojoj oni koji se vole nikada više neće biti rastavljeni. To je poslednja pesma Ofelijina; to je bunilo Aristovo u *Ludosti mudraca*. Ali, to je iznad svega grmljavina, pa smiraj ludila Kralja Lira. U Šekspirovom delu, ludila se oroduju sa smrću i sa ubistvom. Kod Servantesa i Šekspira ludilo uvek zauzima izuzetno mesto, u tom smislu što je bez pribežišta. Nikada ga ništa ne privodi ni istini ni razumu. Ono vodi jedino rascepu i, odatle, smrti. Ludilo, u zaludnim svojim rečima, nije taština; praznina koja ga ispunjava jeste „zlo koje prevazilazi moju praksu“, što reče lekar povodom Ledi Makbet. Blaga radost, kakvu je Ofelija na kraju našla, ne usklađuje se ni sa kakvom srećom; njena beslovesna pesma isto je toliko bliska suštini koliko i krik žene koji duž hodnika Makbetovom zamka objavljuje da je „Kraljica umrla“. Rastrojeno ludilo može da bude jedino pretnja svršetka. Ali sama smrt ne donosi mir: ludilo će ponovo likovati – bedno večna istina s onu stranu jednog života, koji se, ipak, izbavio ludila samim tim svršetkom. Njegov bezumni život ga prati i čini besmrtnim samo zbog njegovog ludila; ludilo je, još i neprolazan život posle smrti.

No, ludilo ubrzo napušta te predele konačnog u koje su ga smestili Servantes i Šekspir<sup>11</sup>: a u književnosti s početka sedamnaestog veka zauzima, umesto toga, središnje mesto; tako ono tvori čvor pre no razrešenje, pre preokret no krajnju opasnost. To je zato što se ono sada posmatra jedino kroz podsmehu

---

<sup>10</sup> *Ibid*, str. 42.

<sup>11</sup> *Ibid*, str. 43.

sopstvenim zabludama. Ono nije istinska kazna, već predstava kazne. Ono se može dovesti u vezu samo sa prividnošću nekog zločina ili sa obmanom jedne smrti. Sa ludila je smaknuta njegova dramatična ozbiljnost: ono je kazna ili očajanje samo u oblasti zablude. Njegova dramaturška funkcija opstaje samo onoliko koliko je po sredi lažna drama: varljivi oblik u kome su u pitanju samo tobožnje pogreške, neostvariva ubistva, nestanci viđeni za ponovna pronalaženja.

Neki Šekspirovi tragični junaci bili su prave studije slučaja i materijal za dokazivanje teorija u dvadesetom veku. Psihologija i, posebno, psihoanaliza, s druge strane, mogu da pomognu proučavaocima Šekspirovih dela u holističkom pristupu, u sveobuhvatnoj analizi i dekonstrukciji mnogih aspekata i delova koje je bard naizgled stihijski, a verovatno brižljivo gradio i postavljao baš tu gde jesu. Podsvest je bitan faktor i izvor mnogih postupaka, problema ili nerazrešenih konflikata, i zato nam psihoanalitičari daju moćno „ultrazvučno“ pomagalo da objasnimo ono što nije vidljivo „golim okom“, odnosno posmatranjem površine. Uz pregled motiva ludila kod junaka četiri velike tragedije, analizu svake od njegovih pojavnosti i specifičnosti, pokušaćemo da odredimo funkciju ovog motiva u svakoj od dramskih radnji. Istorija ludila u društvu, književnosti i, naravno, pozorištu, od antičkih vremena do danas, svakako je dragocena mapa ovog puta. Naučne definicije ludila i medicinska klasifikacija mentalnih poremećaja pomoći će nam da shvatimo koliko se pogled na ovaj fenomen promenio u odnosu na renesansno doba i kako je Šekspir markirao uzroke i posledice, obrasce ponašanja i mnoge druge kategorije kojima je savremena medicina dala stručno ime. Poput svog junaka Hamleta, i Šekspir je bio čovek renesanse, čovek na ušću dve epohe, vršnjak Galilea Galileja i savremenik Montenja, Đordana Bruna i jakobinskog dvorskog lekara Harvija koji je otkrio krvotok, ali i crkvenih previranja, ekskomunikacija, egzorcista, inkvizitora i krstaša. Zato će i pojave kojima se on bavi, kao i reči koje njegovi junaci izgovaraju, biti odraz i starih tumačenja i verovanja, i ranog modernog doba.

Ludilo u Šekspirovom opusu nikada nije tema samo po sebi, ali jeste veoma čest motiv. Slika ludila data je kroz ponašanje aktera, autentično ili odglumljeno, i kroz komentare ostalih junaka, očevidaca i tumača. Postoje, uslovno rečeno, tri vida u kojima se ono prikazuje: ludilo junaka koji pretrpe teške udarce, gubitke i razočaranja; simulirano ludilo koje ima svrhu mimikrije, privlačenje pažnje upravo da bi se ona odvrtila od suštine, ili da se zavara trag (ono što bi Agata Kristi ubacila u radnju kao „crvenu haringu“) i, na kraju, ono što posmatrači vide i dožive kao ludilo, a što možda i ne zaslužuje takvu etiketu. Ovo treće se često naziva neprirodnim ponašanjem, ekstazom ili zanosom, a posmatrač ga izjednačuje sa ludilom najčešće zbog nedostatka informacija koje mi kao gledaoci ili čitaoci dobijamo putem solilokvijuma ili dijaloga junaka sa drugima. Jer, da li je poremećaj u ponašanju to što je Hamlet povučen i tužan nakon očeve smrti, pa makar to trajalo mesecima? Da li je lud ako je upao u Ofelijinu sobu sa bolnim izrazom na nemom, ispijenom licu (sve i da je to bila gluma u funkciji ubeđivanja drugih u ono što je želeo da poveruju)? Da li je Lir lud ako u devetoj deceniji želi da podeli kraljevstvo i da ono pripadne zahvalnoj deci koja iskažu ljubav i poštovanje? A, zatim, koji od ta tri vida je najuverljiviji za gledaoca ili čitaoca? Šekspir je malo toga sugerisao, još manje nametao. Prikazivao je prirodu, „držao ogledalo pred njom“, a zaključke ostavio nama. Kao i mnogobrojna pitanja i odgovore na njih. Neke scene ludila su poetski veoma efektne, dirljive slike: Ofelijina tuga za ubijenim ocem i izgubljenom ljubavlju, cveće i voda koja je odnese; Ledi Makbet, koja na kraju izazove saosećanje uprkos svemu, kad usamljena i omrznuta vapi za svetlom i bezuspešno pokušava da spere mrlje sa ruku i savesti; Lir koji se izloži šibanju vetra i kiše u olujnoj noći, gotovo patetično potencirajući svoju titulu kralja, ostavši bez ičega; Otelo u epileptičnom ropcu i Jago koji nema milosti nad njim. Ako je i Šekspir držao do katarze kao važnog razloga što ljudi odlaze u pozorište, pored zabave, smeha i dobre borbe, onda je zasigurno uspeo da stvori katarzične scene. Pored pesničke, ludilo ima i bitnu

dramaturšku funkciju, a posebnu „kategoriju“ čine one forme ludila, ili ludosti, u kojima se saopštavaju životne mudrosti i istine. Šekspirov savremenik Armin je skovao izraz foolosopher<sup>12</sup>, a Erazmo Roterdamski je ludosti posvetio svoju *Pohvalu*. Mudra luda je više svojstvena komediji, te često prisutna u tom žanru Šekspirovih drama, a u tragedijama, pored filozofije koju „prosipa“, ona unosi i malo vedrine u sumorni ton koji preovladava, istovremeno dajući snažan kontrast i time naglašavajući tragične elemente, ali i nudeći predah od napetosti i zločina, čuveni „comic relief“. Luda u *Kralju Liru* čini i jedno i drugo, a pored toga što deli te mudrosti i istine sa publikom, ona „otvara oči“ svom gospodaru, na šarmantno drzak način koji ponekad koristi Hamlet dok simulira ludilo, jer ludu ne možete teretiti za izgovorene reči, a ni naljutiti se na nju. To pruža slobodu od autocenzure i čak od dužnog poštovanja prema autoritetu starijeg, uključujući i samog monarha.

Maska ludaka, tj. glumljeno ludilo, sredstvo je iz antičkih vremena. Setimo se Odiseja (Uliksa) koji nije hteo u Trojanski rat, pa je glumio ludilo orući njivu i sejući so umesto žita, razobličivši svoju neuračunljivosti tek pred rizikom da „uzore“ i sopstvenog sina. Hamlet svoje ludilo glumi, a ponekad granica između privida i stvarnosti nije jasna, tj. pomerena je. To su trenuci kada se, usamljen i dobrovoljno izolovan, junak bori sa teškim spoznajama i pomešanim osećanjima, sa nametnutim zadatkom i moralnim kodeksom koji je direktno protivan tom zadatku, sa metafizičkim i arhetipskim pitanjima. Tada se njegova maska „čudaka“ („antic disposition“) stapa sa onim ko je nosi. Ofelija je u svoje ludilo oterana dugogodišnjim potiskivanjem sopstvenog identiteta, gušenjem u muškom svetu oca, brata i kraljevića koga je volela, što na kraju kulminira usled tuge za ubijenim ocem. Dok u Hamletovom ludilu ima „metoda“, njeno ruši dotadašnju branu i dugo zabranjivano sopstveno „ja“ progovara iz nje, uz zaboravljene pesme iz detinjstva i seksualne aluzije.

---

<sup>12</sup> C.f. Padel, str. 67.

Zatim, u *Makbetu* razum izgube i kralj i kraljica, mada je po mnogima veoma važno pitanje da li su oni uopšte normalni na samom početku radnje, ili je sve upravo i uzrokovala nezajažljiva ambicija i odsustvo realnog sagledavanja, dakle poremećaj kao uzrok, a ne kao posledica. Ledi Makbet u svom ludilu ritualno pere ruke od ogromne količine krvi koju je sa svojim mužem prolila, nikud ne idući bez svetlosti sveće iako joj nije potrebna za hod u snu – strah od pakla kao mračnog mesta logičan je kao strah od kazne. Kod Makbeta se ludilo javlja pre nego kod nje, u vidu halucinacija i napada koje ima, opet kao grižu savesti i strah od povampirenih duhova ubijenih.

Kralj Lir je već na početku drame veoma star i slab. Fizička slabost i blizina smrti su i razlog što želi da podeli svoj imetak kćerima, ali mentalna slabost ogleda se u principu podele koji je odabrao. Tvrdoglavost i ponositost, koje su se u antičkim dramama uvek kažnjavale smrću, odvele su ga u niz fatalno pogrešnih odluka, u samoću i izgnanstvo u divljini, i na kraju u ludilo. Sve to je katarza koja nam na kraju daje rezigniranog starca, kome je spoznaja (*anagnorisis*) donela bes, kajanje, ali i vid koji je bio izgubio, poput Glostera kome se to i fizički desilo.

Otelo je poludeo od ljubomore, mada je legitimno reći i da je njegov mentalni sklop i doveo do te ljubomore. Pažljivo pletena mreža oko njega, manipulacije i nesrećan splet okolnosti, doveli su do promene u ovom čoveku, poznatom po staloženosti i mudrosti. On svoje ludilo demonstrira u vidu epileptičnih napada, ljubomornih ispada i, kao kulminacije, ubistva svoje nedužne supruge.

Zajedničko svim ovim junacima je da ni kod jednog ne postoji „klasično“ ludilo u medicinskom smislu. Ono je više devijacija u socijalnom smislu, sa psihološkim implikacijama, posledica emotivnog kraha, baš kao što su i Šekspirove drame porodične, psihološke i lične, iako na prvi pogled istorijske i političke. Tako su priče o ludilu Šekspirovih junaka mahom ljubavne i porodične istorije. To je zapazila Lili Kembl koja je još 1935. godine objavila knjigu *Šekspirovi tragični junaci*



– *robovi strasti (Shakespeare's Tragic Heroes – Slaves of Passion)*, objašnjavajući pojavu koju sada nazivamo ludilom – strastima. Za polaznu tačku u tumačenju uzima elizabetansku teoriju ćudi (*humours*). Hamlet je bio predisponiran za ludilo zbog svog melanholičnog temperamenta, baš kao što je Lirovo ludilo zapravo ekscesivnost jednog kolerika. Svaki junak ima svoju strast, koja se negde stapa sa njegovom tragičnom greškom, a najčešće ona to i jeste. Hamletova greška je višak kontemplacije i neodlučna akcija; Lirova kobna greška je podela kraljevstva i proterivanje Kordelije; Otelova greška je to što slepo veruje manipulatoru Jagu a ne svojoj anđeoskoj supruzi koja je podnela mnoge žrtve da bi bila sa njim. Makbet i Ledi Makbet su jedini glavni, naslovni junaci u tragedijama, kod kojih se tragedija desi ne zbog greške, ne zbog zablude ili tuđeg destruktivnog uticaja, nego zbog njihovog aktivnog činjenja i zločinačkih namera. No, i one potiču od strasti, kako ih je nazvala Lili Kembl – strasti prema moći, ambicije, želje za neograničenom vlašću koja čak i ne teži materijalnoj koristi od svega što može da ostvari. Dakle, od ove četiri tragedije, Makbetovi su najmanje pasivni. Osim uticaja veštica koji je diskutabilan i, kako se većina kritičara slaže, ipak u najveću ruku katalizator, a ne i uzrok, izvor zla i nesreće je u njima. Hamlet je, ipak, pretrpeo gubitak oca i šok od majčine preuranjene i kontroverzne preudaje; Lir je starac u devetoj deceniji i to mu se mora uzeti kao olakšavajuća okolnost, premda, ako je verovati njegovim ćerkama, ni u najboljim godinama nije sasvim vladao sobom. Otelo je žrtva opasnog uma, makbetovski ambicioznog i veštičije zlog bez neposrednog povoda – Jago kao da je sluga Hekate, ili njen *alter ego*. Potpuno je u funkciji mraka i uništenja, čak i kada njemu lično to ničim ne ide u prilog. To je Kolridž nazvao potragom za motivom zlobe bez pravog motiva<sup>13</sup>. Ono što je najinteresantnije je to kako su se svi ovi junaci prepustili dejstvu tih sila na um, kako su poverovali u, nama tako očigledne, iskrivljene percepcije, distorzije svesti. Odgovori na ta pitanja leže u analizi njihove psihe, karaktera, mentalne snage i celokupnog životnog

---

<sup>13</sup> „Motive-hunting of motiveless malignity“, videti Coleridge, *Lectures 1808-1819 On Literature 2*, str. 315.

iskustva – detinjstva, odgoja, obrazovanja, interakcije sa spoljnim svetom. U zavisnosti od konstelacije svih tih faktora, nekoga će skrhati isti udarac kakav drugoga razjari i da mu snage, neko će da besni i preti u svojoj nemoći i ogoljenosti, dok će drugi da ubijaju. I kod ubistava imamo drugi aršin ako ih počine „pozitivni“ junaci, pravdamo ih greškom, suženjem svesti, samoodbranom ili tuđim uticajem. Jedino za Makbetove, opet, nemamo razumevanja, jer oni svoje zločine planiraju, posle toga prikrivaju i čine nove. Osećaj je drugačiji jedino kod potresne slike Ledi Makbet koja, pre nego što će skončati sama i poremećenog uma, klone pod teretom sećanja i nečiste savesti; možda i kod Makbetovog gordog držanja prilikom opsade Birnamske šume, kada, svestan da je kraj i da su ga veštice izigrale, on kod mnogih izaziva divljenje, ako već nema saosećanja za njega. Upravo u tim trenucima nastaje najpoznatiji monolog iz ove drame, „Sutra i sutra...“, univerzalan i vanvremenski. Ili poludeli Lir, šiban udarcima nezahvalne dece koliko i oluje, u pustari spozna sve i, kada se bes stiša, postaje drugi čovek, krotak i empatičan, solidaran sa ubogima i potlačenima. Pesme poludele Ofelije otkrivaju više prisutnima i nama, čitaocima, nego što su njena spoznaja ili osvešćenje. U njima je sadržana prošlost, ona koja se odigrala, a ona koja je ostala skrivena iza kulisa ili u čauri umetnikovog arsenala, kao neispričana priča i nedovršena slika. To je dokaz da nam liminalna stanja donose važne uvide, zato što se na granici vidi i onostrano. Bilo da je u pitanju granica između života i smrti, ili ona između zdravog i poremećenog uma, koju je i najteže odrediti. Jedino Otelovo ludilo ne donosi nikakvo „jurodivo“ prosvetljenje, nikakvu veliku istinu u tragičnom trenutku. Ono je potpuno pomračenje uma, nagonski postupci bez grandioznosti ili ritualne dimenzije, ono ga čini hladnokrvnim ubicom nedužnog usnulog bića i opravdava epitet divljaka. Do takvog stanja Otelo je doveden postepeno, otrovom koji je Jago znalački dozirao, za razliku od Lira koji u takvo magnošenje zapada odmah, u prvoj sceni prvog čina, rasrđen ćerkinim tvrdoglavim odbijanjem da iskaže ljubav i zahvalnost. Čak je i Makbet skupljao

hrabrost i motivaciju za prvo ubistvo, a Ledi Makbet nije mogla da ga poćini jer je Kralj bio odveć slićan njenom ocu. I Hamlet je, videvši oćevog ubicu na kolenima, dakle u poloŹaju po bespomoćnosti slićnom usnuloj Dezdemoni, zastao i propustio Źansu za pravedno ubistvo, koju je dugo ćekao. Naravno, po Otelovom dubokom verovanju, i ubistvo Dezdemone bilo je pravedno. Da se kazni preljubnica, da se odbrani njegova ćast, da se spasi njena duŹa i da se spreći unesrećenje drugih muŹkaraca. Ona je bila onaj vebsterovski „beli đavo“, lice od alabastera koje je poprimilo tamnu senku. Ali, opet je karakter presudio – Otelo, vojnik i ćovek od akcije, revnosno i odlućno ćini neŹto Źto Hamlet, ćovek od reći i kontemplacije, nije mogao.

Za razliku od moralnih zakona, koji jasno definiŹu Źta je dobro a Źta zlo, kategorije „normalnog“ i „bolesnog“ se sve viŹe relativizuju. To posebno vaŹi za fiktivne likove Źekspirovih drama, ako ih ne posmatramo romantićarski, kao stvarne ljude, pojedince, nego kao reprezentе pojava i eksponente sila koje vladaju ovim svetom, oko nas i u nama. Tim pre Źto upoznajemo razlićita lica, odnosno, mentalna stanja junaka od kojih niko nije „trajno poremećen“, osim Toma iz Bedlama, Edgarove maske koju on stavlja u svojoj „drami u dramu“, a koji bi, da je zaista Źekspirov junak a ne simulacija jednog od junaka, bio i jedini pravi primer klinićkog ludila. Ostale smo upoznali i kao zdrave, smirene i uravnoteŹene osobe, neki se u to stanje i vrate, a kod nekih se stapa i meŹa viŹe stanja. Kao da uskaću iz epizode u epizodu, iz uloge u ulogu, pa je zato teŹko utvrditi koliko su izgovorene reći i postupci proizvod neke namere, trenutnog raspoloŹenja ili pretrpljenog bola. Manje je vaŹno da li su takvi obrti zaista mogući i naućno opravdani – u pozoriŹnoj umetnosti pre naglaŹenost, apstrakcija i kolridŹovska fantastika sastavni su deo stvaranja. Upravo ludilo nas dovodi do horizonta odakle se sve drukćije vidi, proŹivljavajući takva stanja junaka sa kojima se identifikujemo i mi doŹivljavamo njihove epifanije, mirenje sa sudbinom ili pak pad u ambis. Tragedija je ćesto prića o nemoći ljudskog bića pred ruŹilaćkim silama zla, mrŹnje, same ambivalentne

prirode ili bogova koji se njime poigravaju. Ludilo je u toj borbi završni udarac duši i od tada više nije ni važno šta će biti sa telom, da li će se „istopiti to prečvrsto meso“ o kome govori Hamlet u svom prvom solilokvijumu (I.2.131). Gubitak razuma gotovo da je i gubitak života i zato je toliko čest motiv u tragičnim pričama. Osećanje tuge, gubitka, žaljenja, to je nešto što nas obuzme dok gledamo nekada moćne vladare, čedne i krotke devojke, velike vojskovođe ili uzvišene umove u koje se nadala cela nacija, kako padaju na dno, govore vulgarne i nepovezane rečenice, histerično urlaju ili nemoćno prete. Oni koji uspeju da pobeđu ludilo, vraćaju se osnaženi tim strašnim iskustvom i obogaćeni mudrošću, kao posle kliničke smrti. Oni koji to ne uspeju, jedini spas pronalaze u smrti. Za razliku od komedije, ne postoji *Deus ex machina* koji bi sve razrešio, izlečio, poništio, povratio. Toga je svesna bila Ledi Makbet koja je shvatila da se počinjeno delo ne može izbrisati (*undo*). Lir neće dobiti drugu šansu, reprizu prve scene Prvog čina; Otelo neće moći da oživi Dezdemonu niti da se čuva Jaga sada kad je sve shvatio; Hamlet neće moći da kazni očevog ubicu ili barem da sačuva svoj život. Ta konačnost i neumoljivost još je jedna tragična i prililčno zastrašujuća karakteristika sa kojom se upoznajemo.

Savest je, takođe, veoma važna za mentalno stanje junaka tragedija. Ne bez razloga, engleska reč koju prevodimo kao „savest“, *conscience*, po Oksfordskom enciklopedijskom rečniku, pored ovog značenja ima i drugo – „svest“. To je naizraženije u Hamletovom monologu „Biti ili ne biti“, gde savest shvatamo kao nešto što nas sputava kao moralna prepreka, ali to isto nam čini i svest, kao znanje i, usled tog znanja, oprez i oklevanje. Savest otera u ludilo Ledi Makbet, iako je teško poverovati da je ona uopšte ima. Nasuprot njoj, savest je u početku sputavala njenog muža uoči nedela, da bi on posle izgubio svaki osećaj, pa i strah. Obrnuto, nju su počele da progone duše ubijenih i mrlje njihove krvi tek *post festum*.

Da je pisao svoju definiciju tragedije, Šekspir bi verovatno, empirijski, kombinovao Aristotelovu i Bredlijevu. Njegovi tragični junaci jesu plemenitog

roda ili, barem, na visokom položaju, a uzrok tragedije je i „unutrašnji“, ali i „spoljašnji“ nerazrešivi sukob. Volje bogova, kakve vidimo najbliže paganskom konceptu u *Liru*, ukrštaju se i „trguju“ sudbinama svojih šticećenika. Koliko su uticajne one, odnosno volja veštica ili njihovog ljudskog pandana Jaga, a koliko je, više hrišćanski, sam čovek odgovoran i slobodan da izabere svoj put, ostaje nama da zaključimo. Tragična greška, iako sastavni element junaka, ujedno ga abolira od krivice jer je tako rođen, „s greškom“ koja će ga koštati života i unesrećiti još mnoge druge. **August Vilhelm fon Šlegel** je ukazivao je na suštinske razlike između antičke i moderne drame. Grci su verovali u ideal koji se ustvaruje ujedinjenjem svih čovekovih moći, a hrišćansko učenje počiva na shvatanju o čovekovom unutrašnjem neskladu zbog kog je taj ideal neostvariv. Osnovni princip nove drame nije ideal, već mistično. Španska i engleska drama u kojoj se prožimaju duhovno i senzualno, zemaljsko i nebesko, približava se tajni vasion; predstavlja kaos pod okriljem reda.<sup>14</sup>

Ipak, kako je primetio **Kliford Lič**, baš kao što jakobinsku kosmologiju karakteriše reč „stepen“ („degree“)<sup>15</sup>, renesansni san o veličini je neophodna osnova za tragične junake tog doba. Dramski pisci su od Seneke nasledili kult stoicizma, gde kontemplacija oslobađa um od kontumelije – poremećaja ili potresa (Hamlet pominje „contumely“ u III, 1, 70). Ali, ne divimo se *Liru*, *Otelu* i *Hamletu* zbog njihove stamenosti: istina, na kraju oni nauče kako da prkose udarcima sudbine i da odu dostojanstveno i sa konvencionalnim gestom rezignacije; ali moramo se setiti da Makbet umire u očajanju, *Otelo* u strašnom kajanju, a *Lir* sa nervima koje je nada da će Kordelija ipak preživeti zategla do iznad pucanja. Njih izuzetnim ne čini tolikonjihova sposobnost da izdrže, koliko izoštrena svest o sopstvenom biću. Hamlet, *Lir* i Makbet dolaze do veće samospoznaje, a Hamlet tokom drame ispoljava višestranost tipične renesansne

---

<sup>14</sup> Schlegel, A.W.: *Lectures on Dramatic Art and Literature*, translated by John Black, str. 69.

<sup>15</sup> Leech, Clifford: *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, str. 18.

figure: on je učenjak, majstor sa svojim mačem, poznavalac pozorišta, pesnik, a verovatno bi se pokazao i kao sjajan vladar da je dobio priliku.

Hijerarhijski, ljudska duša je za mislioce Šekspirovog doba imala je tri nivoa<sup>16</sup>: najviši, racionalna duša; čulni, racionalna duša; najniža, vegetativna duša, koja se bavi reprodukcijom i rastom. Mozak, sa funkcijom razuma i rasuđivanja, pratio je Mesec, jetra Jupitera, a slezina Saturna. Prvi pokretač<sup>17</sup>, *primum mobile*, spoljni je prsten univerzuma koji je stvorio Bog. On izaziva pokrete na svaka dvadeset četiri sata od zapada ka istoku – što je, uz još mnogo toga korisnog kao naučna i društvena podloga za tumačenje Šekspira i njegovog doba, dao Pjer de la Primodej<sup>18</sup> u obimnom delu *Francuska akademija*, 1577. Uzajamno povezane sfere koje pominje Uliks u govoru o sferama, a koj su nam poznate još od Platonove *Države*, znače da se orbite ne smeju ukrštati i da sve ima svoje stalno mesto u univerzalnom poretku. Kada danski princ spozna pravu ljudsku prirodu, kroz majčino sagrešenje, nastaje haos. Otelovo razočaranje dovodi do sličnog efekta, sloma psihološke hijerarhije. I u *Liru* požuda sestara dovodi do degenerisanosti. Imamo pravo ludilo Lira, polu-ludilo Lude, glumljeno Edgara, a svi to izvode jedni protiv drugih čineći gotovo neverovatnu harmoniju. Pojedinac, država i priroda su povezani, pa poremećaj jednog dovodi do haosa kod ostalih.

Bes je, takođe, veoma čest katalizator radnje u tragedijama. On nagoni na ličnu osvetu, pored one „legitimne“ koju običaji nalažu ili autoriteti zahtevaju. Miola<sup>19</sup> podseća na definiciju gneva iz Kuperovog *Tezaura* (1565): „*Furor* je ludilo, srdžba, buran potres uma“. Otelov *furor* anticipiran je u gnevnoj reakciji Kasija na atak na njegovu čast i predskazuje posledice iracionalnog besa. *Scelus*, gnev Senekinih junaka koji dovodi do žustre reakcije, odmazde, nije isti što i

---

<sup>16</sup> Muir, K. and Schoenbaum, S: “Shakespeare and the Thought of His Age”, *A New Companion to Shakespeare's Studies*

<sup>17</sup> Spencer, Theodor: *Shakespeare and the Nature of Man*, str. 19.

<sup>18</sup> Pierre de la Primaudaye, *The French Academie*, citat po Spencer, *Op.cit.*, str. 18.

<sup>19</sup> Miola, Robert: *Shakespeare and Classical Tragedy*, str. 118.

bespomoćni gnev Lira koji kune svoje ćerke ili Hamleta koji ga ne koristi za “oštrije otupele odlučnosti”.

Komedija i ludilo<sup>20</sup> su u elizabetanskoj svesti imali istu asocijaciju poput današnje. Videli smo u *Liru* i u *Hamletu* takvu primesu groteske, bliske komediji, u rečima koje Hamlet izgovara posle scene s glumcima i pored Ofelijinog groba, i u Lirovom ludilu dok osuđuje odsutnu Gonerilu i sumanuto beži od Kordelijine potrage. Ne radi se samo o gubitku dostojanstva, već i o gubitku svesti, uvida, koji junaka spušta sa nivoa tragike. Ipak, ludilo je konstantna tema u tragediji, i kod Grka i kod Rimljana. Ledi Makbet mora da izdrži mučenje poremećenog uma – što zaista ide uz njen karakter, jer je, poput Hamleta, Otela i Lira, nedovoljno svesna prirode svojih postupaka. U svojoj knjizi *O Hamletu*, Madariaga<sup>21</sup> nepromišljeno zaključuje da mentalna bolest nije tema za pisca tragedija, već za bolnicu. On to kaže u vezi sa Hamletovim ponašanjem na početku drame, pre otkrića Duha, pa možda pod tim podrazumeva da, ma šta se desilo kasnije, junak ne sme biti u stanju mentalne poremećenosti od samog početka. Ali, ako je tako, izgleda da je prevideo dve kardinalne činjenice sa kojima je Šekspir bio detaljno upoznat. Da postoji široka međa između normalnosti i potpunog ludila, u kojoj osoba može patiti od povremenih ili stalnih zabluda, a ipak, istovremeno, biti svesna da joj je um oboleo; i da izvesne prirode sadrže seme ludila mnogo pre nego što abnormalnost postane očigledna. Ali ako se, makar povremeno, „uvid“ vrati, onda je možda komentar o našem svetu osobe koja pati još izoštriji zbog čudne i užasne situacije u kojoj je. Hamlet, u razgovoru sa Polonijem posle scene s glumcima, ima jedan gorak komentar sa samim sobom: „Ovi me teraju da glumim budalu do krajnjih granica mog strpljenja“ (“They

---

<sup>20</sup> *Ibid*, str. 82.

<sup>21</sup> Madariaga, Salvador de: *On Hamlet*

fool me to the top of my bent'), pošto je prekorio Gildensterna što želi da na njemu svira kao na svirali (III. ii).

No, ako tragedija treba da bude uverljiva kao dokumentacija, ludilo se mora javiti u likovima koji joj izgledaju podložni. To kod Šekspira jeste slučaj, ali ne i kod, recimo, Kida ili Marstona: nema opravdanja za ludilo Hijeronima ili Antonija u *Antonio i Melida*. Ne treba, naravno, unositi kod Šekspira psihološke pojmove koje njegovo doba nije poznavalo, ali za time nema ni potrebe da bi se pokazalo da su Hamlet, Ofelija, Ledi Makbet, Lir i Otelu podložni kao žrtve ludila. Budući da je Šekspir vrhunski posmatrač ljudske prirode, ne iznenađuje što je video klicu potencijalnog ludila u Hamletovom obožavanju oca i stalnom razmišljanju o majčinoj seksualnosti, u Ofelijinoj tajanstvenosti i krutoj uzdržanosti, u namernom slepilu Ledi Makbet prema prirodi njenog zločina, u Lirovoj morbidnoj sebičnosti, tvrdoglavosti i posesivnosti, u Otelovom slepom poverenju u čudnom nepoznavanju samoga sebe. Pošto je u svim ovim slučajevima mentalni poremećaj u skladu sa karakterom, drama znatno dobija na snazi svoje uverljivosti. Kao dokument o ljudskoj prirodi ona odiše istinitošću. Napad ludila nije neki *diabolus ex machina*, niti obesan okretaj zavrtnja. On pre jača naš utisak da u ovim tragedijama duboko sagledavamo ljudsku situaciju. Ludilo, iako primarno izvor spektakla za jakobinske mase, ipak se impliciralo u "medicinskim, pravnim, teološkim, političkim i socijalnim aspektima rekonceptualizacije ljudi." Renesansa je bila doba koje je nastojalo da, ako ne potpuno redefiniše, onda da makar prečisti definiciju ludila, odvajajući ga od tradicionalnog jedinstva sa natprirodnim, duhovnim i zločinačkim (veštičarenje i prevare, na primer)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Reed, Robert Rentoul: *Bedlam on the Jacobean Stage*, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 4, No.3



Sama reč „ludilo“ kod Šekspira je veoma česta i bogatog je semantičkog spektra, te označava mentalni poremećaj, ekstazu, budalasto ponašanje, gnev i veselost. Nije slučajno što Šekspir to ludilo u Hamletovom slučaju naziva „antic disposition“, jer u antičkim tragedijama ovaj motiv je veoma prisutan: Ajaks, Kasandra, Filoktet, Orest, Fedra, Edip; svi oni imaju napade ludila, bilo da drama predviđa njihovo izvođenje na sceni, bilo da ih glasnik prepričava. I, baš kao kod Šekspira, ovi junaci u tim napadima često vide nešto što ostali ne vide (Furije, duhove, kapanje krvi, nož). Tako se gledalac poziva da ceni „inspirisanu glumu“, uživljavanje glumca, a sam može da ostane na bezbednoj distanci.

Kod starih Grka je ludilo bilo osećaj unutrašnjeg mraka, a stara je izreka da koga bogovi žele da kazne, prvo ga oteraju u ludilo. Zatim imamo renesansno „crno sunce“, romantičarsku melanholiiju, hrišćanski pogled na ludost i shvatanje da ljudi mogu više da „vide“ nego li zdravi. Ludilo je lutanje u sebi samom i van, zagađenje duše, znak božjeg nezadovoljstva. Ludilo se povezuje sa više božanstava starogrčkog sveta, a Dionis je bog tragedije. I kod starih Grka, i kod Rasina, Šekspira, Ničea, ludilo potiče od stvari koje je „tužno znati“. Tragika spoznaje, crna boja kontemplacije i melanholije, dobro su nam znan motiv Šekspirovih dela. I mimo tragedija, njegovi mislioci su tužni i melanholični, poput Džejkviza ili Falstafa, u trenucima nadnesenosti nad ljudskim postojanjem.

Britanski filozof **Kolin Megin** analizira Šekspirov psihologizam i pita se do koje mere je Šekspirov naturalizam, dakle posmatranje i opisivanje pojava koje vidi – protopsihologija. Njegovo zanimanje za ljudsku dušu i um njegove drame čini „psihodramama”.<sup>23</sup> On ljudski um posmatra celovito, u svim stanjima: ne samo na javi, već i u snu, u ludilu, razočaranju, napadima ili krajnostima osećanja. Abnormalna psihologija ga zanima koliko i svakodnevna, razni prelazi iz jednog stanja u drugo, a pozorišni aspekti ličnosti samo su deo ovog šireg interesovanja za funkcionisanje ljudskog uma. Često se kaže daje Šekspir bio briljantan psiholog, a njegov uvid u

---

<sup>23</sup> McGinn, Colin: *Shakespeare's Philosophy*, str. 164.

ljudsku prirodu i, posebno, postojeće tipove, nema premca. On ljudskom umu pristupa i kao naučnik – interesuje ga kako funkcioniše, koje su mu komponente i kakva je njihova interakcija. Kao i kod Montenja, njegova psihologija je naturalistička, daje sliku ljudske psihološke prirode, otvorena prema svim pojavama u svoj njihovoj raskoši i složenosti, ne uslovljenosti dogmom ili ideologijom, verskom ili naučnom. Naravno, u to vreme se malo šta znalo i o nauci, a kamo li o psihologiji, pa je pitanje kakav je to doprinos psihologiji Šekspir mogao da pruži, kad ga smatraju pretečom Frojda? Megin misli da je to primitivno stanje nauke i psihologije zapravo pomoglo Šekspiru da razume um. Mogao je da bude naturalista a da ne bude naučnik. Mogao je da posmatra ljudski um i sve njegove osobine i dešavanja, a da ih ne smešta u kategorije i teoretske okvire (Megin to povezuje sa Kitsovom „negativnom sposobnošću“). On nas ne upoznaje sa nekim činjenicama ili saznanjima o kojima do tada nismo ništa znali – on nam pruža šok prepoznavanja predstavljajući na dramski način ljudsku psihologiju kakvu doživljavamo u svojim životima. Omogućuje nam da produbimo shvatanje sopstvene prirode koje već posedujemo. Za to mu nisu potrebni naučni nalazi, statistički podaci ili kliničko iskustvo – polazi od običnog posmatranja, kome dodaje imaginativno razmišljanje i vrhunsku inteligenciju.

Pored pozorišnog viđenja sebe, Šekspirove psihološke teme i uvidi naročito su bile one skrivene, neobjašnjive sile koje deluju na racionalni um. Obična racionalnost je, kako nas uči Šekspir, podložna uticaju čiji su izvori nejasni, ali dejstvo opipljivo. Nismo sasvim autonomna bića, u smislu kontrole determinanti naših misli, osećanja i postupaka. Razum se često poda uzurpaciji i pometenosti. Ludilo može da bude tik uz granicu racionalnog, jer je racionalno *ja* krhko – podložno svim mogućim silama koje ga napadaju. Često ne umemo da objasnimo svoje postupke. Hamlet ne razume zašto odlaže osvetu, Makbet je potpuno nespreman za psihološke posledice svojih zločina, a njegova imaginacija mu postaje najgori neprijatelj. Otelova smirenost i kontrola nad sobom krahiraju pod Jagovim maglovitim sugestijama i on bukvalno pada pod tim

naletom, dok Lir ni ne pretpostavlja šta će proterivanje Kordelije učiniti njegovoj psihi i poslednje što očekuje sa svoje uzvišene pozicije kralja je ono što ga je snašlo – ludilo. U *Snu letnje noći* ljubav dolazi iz čarobnog napitka, ne iz razuma, ljudska strast se smatra nečime što potiče od sila nepoznatih svesnome *ja*. Pominjući *San letnje noći*, Megin se osvrće na bliskost sna i ludila<sup>24</sup>, jer su i jedno i drugo pod vlašću nepoznatih i neukroćenih sila. Makbet kao da sanja na javi, jer vidi bodeže i duhove, dok Ledi Makbet u snu nalazi olakšanje i beg od zlodela iz stvarnog života. Šekspir je uvideo da se ne može razdvojiti racionalni svesni um od iracionalnog nesvesnog, niti se mogu kontrastirati; nepredvodivost ovog drugog prodire u prvi.

Frojda je, kaže Megin, takođe zanimalo iracionalno, kao što su snovi, fantazije, mentalne promene koje nadvladaju svesni razum, fobije i neuroze. I Frojd je zasigurno verovao da je racionalni um podložan skrivenim silama koje mogu da se izdignu i poklope svesni razum. Psiha je poput jame u kojoj previru razne suprotstavljene sile nego li objedinjena progresija logički kosenkventnih misli. Um ima mnogo više od transparentnih razloga i racionalnih kalkulacija. Šekspirova prednost odnosu na Frojda je, smatra Megin, u tome što ne generalizuje i ne izvodi teorije u koje se njegovi likovi moraju uklopiti. Time odbacuje tumačenja koja su se nametnula kao dominantna u dvadesetom veku - Edipov (i Elektrin) kompleks i nesvesno<sup>25</sup>. Po Meginu, Šekspir nije bio svestan, niti je želeo da prikaže edipalnu vezanost za majku u Hamletu, već je njegovo gnušanje nad njenim odnosom sa Klaudijem, pa kroz njega i nad svim ženama, bilo posledica njene preuranjene preudaje i to za ubicu svoga muža, dok mu je odnos sa Ofelijom, verovatno, pre početka drame ili iza kulisa davao argumente da i nju obuhvati tom karakterizacijom. Dok Frojd njutnovski izvodi zakone koji regulišu ljudski um i po kojima su svi muškarci podložni Edipovom kompleksu i potiskivanju seksualne želje, što dovodi do kasnije manifestacije te represije, za Šekspira je svako ljudsko biće posebno, original a ne varijacija na prototip. Hamlet ne bi dozvolio Jagu da ga onako

---

<sup>24</sup> *Ibid*, str. 169.

<sup>25</sup> *Ibid*, str. 172.

pomuti; Makbet nikada ne bi bio toliko spor u delovanju kao Hamlet; Porcija sebe nikada ne bi dovela i situaciju u kakvoj su se našle Kordelija i Dezdemon. Njegov doprinos ljudskoj psihologiji je zaključak da je ona beskrajno raznovrsna<sup>26</sup>. Čak i deca istih roditelja se drastično razlikuju, poput Gonerile i Regane u odnosu na Kordeliju. Dakle, za razliku od Frojdove naučne generalizacije i tipizacije, Šekspir je veran raznolikosti prirode i jedinstvenosti svakog bića, iako nije mogao, kao ni mi danas, da objasni poreklo tih različitosti. Ono što ga razlikuje od pstalih koji su se bavili ljudskim umom je njegov naglasak na imaginaciji. Za razliku od tradicionalne podele na doživljaj (senzaciju), razum, strast i volju, po kojoj mašti pripada sporedna uloga ostatka percepcije, kod Šekspira je ona dominantna – ona spaja ljubavnika, pesnika i ludaka; ona će gurnuti Makbeta u vrtlog zločina; raspaliti Otelovu ljubomoru; dati slikovitost Hamletovim govorima.

Šekspir, kaže Megin, pruža detaljne slike ljudskih mana i poroka, katkad i vrlina. Pred nama su, secirani, ambicija, ljubomora, zlo, nadmenost, neodlučnost, ozlojeđenost, naivnost, lakovernost i sve ostalo. On je moralni psiholog, jer uz svaki psihološki portret idu i etičke vrednosti koje određuju karakter.

Šekspirove drame, sledeći Kidovu tradiciju obnove klasične i senekanske tragedije, oblikuju nov jezik o ludilu i predstavljaju kako ludilo, tako i proces njegovog čitanja, teatarskim sredstvima prikazuju ono o čemu teoretišu traktati. U dramama, dijagnozu ludila postavljaju svi koji ga posmatraju, i laici i stručnjaci. Ta čitanja<sup>27</sup> omogućuju publici da učestvuje u razlikovanju ludila od normalnosti i pojava nalik ludilu – gubitka milosti, opsednutosti, veštičijeg dejstva, ili prevare. S obzirom da je ludilo, kao i njegove imitacije, ekstremno, izdvojeno, iracionalno i otuđeno – odvojeno i od onoga ko ga izvodi i od gledalaca – teško je postaviti

---

<sup>26</sup> *Ibid*, str. 173.

<sup>27</sup> Fuko, *Op.cit*, str. 322.

dijagnozu. Kod Šekspirovih ludaka, govor konstruiše ludilo kao svetovno, društveno, rodno i klasno obeleženo i medicinski izlečivo.

A kako su sve kritičari doživljavali scensko ludilo Šekspirovih junaka? **Bredli**, na primer, smatra da su vizuelna predstavljanja Ofelijinog ludila lepa, mila, patetična i ljupka. Skorija feministička kritika odbacuje ovo viđenje i smatra da je Ofelijino ludilo ili njeno oslobađanje od ćutanja, poslušnosti i stega, ili njena apsolutna viktimizacija u patrijarhalnoj opresiji. Ludilo Kralja Lira tradicionalna kritika često vidi kao sredstvo prosvetljenja i samospoznaje. Moderna, međutim, često prelazi preko Lirovog ludila bez komentara. **Stenli Kavel**<sup>28</sup> u svojoj uticajnoj monografiji „Izbegavanje ljubavi: čitanje *Kralja Lira*“ (“The Avoidance of Love: Reading *King Lear*”), zaobilazi dugačak period u kome je Lir, kako on kaže, „sputan ludilom“. U eseju o Kralju Liru, „Šekspir i egzorcisti“, **Stiven Grinblat**<sup>29</sup> tumači Edgarovo glumljeno ludilo, ali ignoriše Lirovo stvarno ludilo. **Džonatan Dolimor**<sup>30</sup>, umesto pozorišnih ili društvenih implikacija Lirovog ludila, smatra ga „dementnim mumljanjem“.

Šekspirovo dramsko predstavljanje ludila zasnovano je pre svega na neobičnom jeziku<sup>31</sup>, češće nego na psihološkim simptomima, stereotipnom ponašanju, ili ikonografskim konvencijama. Šekspir koristi prozu kada predstavlja abnormalna stanja uma, kao što je ludilo ili mesečarenje Ledi Makbet. Taj karakteristični govor je i koherentan i nekoherentan, te ga gledaoci „prevode“ na jezik zdravog uma. Šekspirov jezik ludila karakterišu fragmentacija, opsesija i ponavljanje, a najvažnije je citiranje ili „stavljanje u zgradu“. Ludi su van sebe, njihov govor nije njihov. Ali glasovi koji iz njih progovaraju nisu natprirodni nego ljudski – možda kulturni. Proza implicira nesređen oblik, povezuje ludilo sa

---

<sup>28</sup> Cavell, Stanley: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*

<sup>29</sup> Greenblatt, Stephen: “Shakespeare and the Exorcists“, <http://www.scribd.com/doc/85261605/The-Greenblatt-Reader>

<sup>30</sup> Dollimore, Jonathan: *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*

<sup>31</sup> Fuko, *Op.cit*, str. 323.

popularnom tradicijom i doprinosi njegovom „kolokvijalnom karakteru“. Ti citati su, međutim, povezani sa životom, rodom i istojetom pre ludila, socijalnim kontekstom i psihološkim stresovima – kao i širim temama drama i kulture. Taj otuđeni govor omogućuje psihološku ubedljivost, tematsku rezonantnost, kulturne konstrukcije i društvenu kritiku. Uz njegovu pomoć, Šekspir predstavlja razlike između ženske hysterije i muške melanholije ( u *Hamletu*), između natprirodnog veštičarenja i prirodnog otuđenja (u *Makbetu*) i između glumljene opsednutosti i prirodnog ludila (u *Kralju Liru*).

Muški likovi kod Šekspira povrate normalnost<sup>32</sup>: Tom odbaci svoju masku, Gloster odbaci misli o samoubistvu, Lir povrati razum. Poludele žene, međutim, ne bivaju izlečene nego eliminisane. Ofelija se reapsorbuje u kulturne norme prepričanim samoubistvom i hrišćanskom sahranom. Kratak izveštaj o samoubistvu Ledi Makbet svodi natprirodno na diskvalifikaciju „đavolike kraljice“ i njeno bacanje u zaborav.

Hamletovo glumljeno i Lirovo prirodno ludilo mogu se čitati kao društvena kritika<sup>33</sup> (kao u filmu *Kralj Lir* Grigorija Kozinceva iz 1970. godine ili u produkciji Hamleta moskovskog Studio teatra iz 1989. godine). Ofelijino ludilo može se prikazati kao politizovano, gde je žensko telo erotizovan i estetizovan predmet želje i gnušanja, pa sada nosi nekontrolisan glas, želju, bol i bes (kao u „Ofelijinoj pesmi“ *Ange Magnetic-a* iz 1989).

**Lili Kembl** polemiše sa Bredlijevim stavom o „dodatnim faktorima“ kod tragičnih junaka i o njihovoj moralnoj odgovornosti za tragediju i samouništenje<sup>34</sup>. U te faktore po njemu spadaju ludilo, halucinacije, mesečarenje. On kaže da dela koja potiču od tih stanja zapravo i nisu dela u punom smislu. Po njemu je Hamletova melanholija daleko od ludila koje on glumi. On je sasvim sposoban da

---

<sup>32</sup> *Ibid*, str. 336.

<sup>33</sup> *Ibid*, str. 338.

<sup>34</sup> Campbell, Lily: *Shakespeare's Tragic Heroes –Slaves of Passion*, str. 244.

bude tragični agens, što luda osoba nije. Po njemu je Lir opsednut fiks idejom, te se njegovo ludilo, kao i Hamletova melanholija i mesečarenje Ledi Makbet mogu zanemariti u moralnoj shemi tragedije, jer ne predstavljaju uzroke nijednog dramskog momenta. On zanemaruje elizabetanska uverenja o strasti i razumu. Ukoliko prvo prevlada nad drugim, čovek greši. Kazna za grešku ili greh najpre se vidi kao poremećaj u duši koji izaziva strast. Smrt nije toliko strašna koliko gubitak volje za životom. Nas ne užasavaju smrti Šekspirovih junaka, već očaj i razočarenje koje oni dožive. Hamletova melanholija, Lirovo privremeno ludilo, mesečarenje Ledi Makbet i halucinacije njenog muža, Otelova epilepsija – sve su to kameni međaši na putu u propast. Njih su Šekspirovi savremenici razumeli kao znake promena u telesnim tečnostima.

Neki tvrde da su bolesti uma uzrokovane fizičkim poremećajima, poput neravnoteže hormona ili hemijskih sastojaka<sup>35</sup>. Drugi uzroke traže u okruženju u kome živi osoba koja pati od mentalne bolesti, ili u okruženju u kome je pacijent odrastao. Mnogi sugerišu kombinaciju svih ovih uzroka. U Šekspirovo doba, lekari su verovali da je ludilo ponekad posledica neravnoteže telesnih tečnosti, a ponekad poretka zvezda ili nebesa, ili da zvezde utiču na telesne tečnosti. U Šekspirovo doba najrasprostranjenija teorija o uzrocima mentalne bolesti bila je teorija o telesnim tečnostima („*humours*“). Ova ideja potiče od grčkih filozofa koji su verovali da se svet i sve materije u njemu sastoje od četiri elementa: zemlje, vode, vazduha i vatre. Rimski lekar Galen, u drugom veku nove ere, proširio je ove teorije, te otud teorije poznate kao galenska medicina. Po njoj se ova četiri elementa javljaju u ljudskom telu u vidu četiri tečnosti: krvi, flegme, kolere (poznate i kao žute žuči) i melanholije (poznate i kao crna žuč). Ovi elementi i odgovarajuće tečnosti karakterišu se po tome da li su topli ili hladni, suvi ili vlažni. Vazduh i krv su topli i vlažni. Voda i flegma su hladne i vlažne, zemlja i melanholija su hladne i suve, a vatra i kolera su tople i suve. Tečnost koja preovladava može da utiče na

---

<sup>35</sup> Woodford, Donna: *Understanding King Lear*, str. 30.

ličnost. Kolerik, ili osoba u kojoj je previše kolere, lako se razdraži ili razbesni. Osoba u kojoj dominira flegma ne da se lako poremetiti. Melanholik, ili osoba sa previše crne žuči, sklona je depresiji. Još uvek koristimo izraze melanholik, sangvinik, kolerik i flegmatik, iako se one sada odnose samo na ćudi ili ličnosti, a ne na tečnosti za koje se mislilo da uzrokuju ove osobine. Svaka od ovih tečnosti smatrala se korisnom, doprinosila je zdravom funkcionisanju tela. Međutim, neravnoteža ovih tečnosti dovela bi do fizičke ili mentalne bolesti. Dalje, previše toplote u telu bilo da dolazi od viška tečnosti ili od „uzavrelih“ emocija kao što je gnev, može rasplamsati tečnosti, pa one tako „sagorele“ („burnt“ ili „adust“) mogu biti opasnije nego dok su u prirodnom stanju. Na primer, zapaljena melanholija može da dovede ne samo do depresije i tuge koje se tradicionalno vezuju za melanholiju, već i do napada besa. Činjenica da je Lir čas tužan čas besan ne bi izgledala čudno Šekspirovim savremenicima ako bi pretpostavili da je patio od zapaljene melanholije.

U Srednjem veku se smatralo da su ludake zaposeli demoni ili zlodusi. Ta ideja nije sasvim iščezla ni u Šekspirovo doba, iako su joj se lekari suprotstavljali. Štaviše, i lekari koji su iznosili moderne teorije ludila, u njih su ugrađivali pojam demonske zaposednutosti, sugerišući da, recimo, tečnosti kao što je melanholija čine ljude sklonije dejstvu đavola. Tako Edgar, kao Tom iz Bedlama, često pominje đavole i demone.

Prvi od prirodnih uzroka koji niko ne može izbeći je starost, koja, budući da je hladna i suva, ima isto dejstvo kao melanholija. Aristotel kaže da su starci obično senilni, a Razis, arapski lekar, to naziva „nužnim i neizbežnim dešavanjem“. Nakon 70 godina, po psalmima, „sve je tuga i nevolja“. Posebno za ljude koji su život proveli u raskoši i moći, pa naglo ostali bez toga, kao što je Karlo Peti ostavio Kralja Filipa bez svega. Ako ljudi nastave sa tom melanholijom, na kraju će izlapeti i neće moći da vode svoje imanje, često pričaju sami sa sobom, besne, zajedlljivi su,



nezadovoljni svime, sumnjičavi, teški, samovoljni, sujeverni, umišljeni, hvalisavi i samozaljubljeni<sup>36</sup>. Ne možemo se oteti utisku da je ovo verna slika Kralja Lira.

Obim i preciznost medicinskog, fiziološkog i psihološkog znanja ispoljenog u dramama Viljema Šekspira oduvek izazivaju čuđenje i divljenje. To znanje je daleko iznad običnog posmatranja i obuhvatalo je teme kakve bismo danas smatrali strogo stručnim i specijalističkim. To je i navelo neke kritičare da poveruju da ta besmrtna dela nisu proizvod jednog uma<sup>37</sup>.

U Šekspirovo vreme, psihologiju i fiziologiju površno su poznavali čak i ljudi koji su im bili doživotno posvećeni. Čak ni veliko Harvijevu otkriće cirkulacije krvi nije se još dogodilo. Šekspir je umro 1616, a Harvijeva otkrića prvi put su objavljena 1628. Ipak, mnogo delova iz njegovih drama ukazuje na njegovo predznanje o ovoj velikoj fiziološkoj činjenici. Falstaf, govoreći o povoljnom uticaju dobrog vina ("sherris-sack")<sup>38</sup> na krv kaže da mu ono zagreva krv, koja je, prethodno hladna i staložena, napustila jetru kao belu, što je obeležje kukavičluka. Ali, vino je zagreva i šalje iz unutrašnjih u isturene delove. Iz fiziologije svog doba, jasno je, Šekspir nije mogao dobiti pomoć. Sve u vezi sa fiziologijom bilo je konfuzno, ticalo se raznih doktrina i sukobljenih dogmi koje su propagirale suprotstavljene sekte medicinskih filozofa kakve su u to vreme cvetale. Jedna sekta, Solidisti<sup>39</sup>, vezivala je sve bolesti za promene u čvrstim delovima tela i smatrala da jedino oni imaju vitalne funkcije i da su u stanju da primaju nadražaje spolja. Čak se poricala vitalnost krvi, a ova doktrina je sve do nedavno održavana. S druge strane, galenski lekari, humoralisti, tvrdili su da sve bolesti potiču od poremećaja tečnosti u telu, krvi, limfe, žuči, itd.

U vezi sa psihologijom, moderne istraživače još više zapanjuju vizije pesnika. Američki duševni lekar iz devetnastog veka, dr Brigam, rekao je da je sam

---

<sup>36</sup> *Ibid*, str. 36.

<sup>37</sup> Kellogg, A.O.: *Shakespeare's Delineations of Insanity*, str. 1.

<sup>38</sup> *Ibid*, str. 5.

<sup>39</sup> *Ibid*, str. 7.

Šekspir za njega podjednako velik psihološki kuriozitet kao i slučajevi na kojima je radio u mentalnoj bolnici Utika. Tamo je sreo puno Šekspirovih likova. U Šekspirovo vreme nije bilo stručnjaka niti knjiga na temu medicinske psihologije, a sve ideje njegovih savremenika bile su nejasne i neartikulisane.

Da bismo ilustrovali Šekspirovo izvanredno poznavanje psihologije, pogledajmo kakve su pojmove o ludilu imali njegovi savremenici, da bismo ih uporedili sa njegovima<sup>40</sup>. Pesnikovi savremenici su smatrali da ludilo izaziva đavo. Sve nesrećnike koji pate od te užasne bolesti zaposeo je Satana.

To nije bilo samo mišljenje uvreženo u narodu, već i mišljenje nekih od najistaknutijih medicinskih stručnjaka. Prizivan je Sveti Vid, pribegavalo se vradžbinama, nosile su se amajlije. Ser Teodor Majens, lekar tri engleska vladara, verovao je u natprirodne sile u lečenju od ove i drugih bolesti. Jedan od najčešćih načina izlečenja u Šekspirovo vreme bilo je bičevanje. On je toga bio svestan, jer, u *Kako Vam drago* (II,ii.) Rozalinda kaže Orlandu: "Ljubav je čisto ludilo; kažem Vam, zaslužuje tamnicu i bičevanje za ludake: razlog što se tako ne leči i ne kažnjava je taj što je ludilo toliko često da su i bičevaoci zaljubljeni."

Nasuprot ovim pogledima svojih savremenika, Šekspir u svojim delima pokazuje verovanje u to da je ludilo bolest uma i da je izlečiva medicinskim sredstvima, uz pomoć stručne nege. Falstaf, kad ga nadmudre Vesele žene, kaže: "Je li mi glava bila na suncu, i mozak mi se osušio, pa ne mogu ovo da sprečim?" Laert, ugledavši rastrojenu Ofeliju, uzvikne: "O, vreline, isuš mi mozak!"

Kod Šekspira sekundarni agensi zla za kaznu trpe halucinacije. To su pomagači i podstrekači<sup>41</sup>. Primarni zločinci mogu da pretrpe povratak njihovih žrtava iz mrtvih, ali to je pre svega pustoš, saznanje da nemaju prijatelje. (Makbet, Ričard na Bosvortskom polju). Kod planera, ono što je za izvršitelje završena stvar, i dalje živi u mislima. Ledi Makbet je, posredno, izvršila oceubistvo

---

<sup>40</sup> *Ibid*, str. 10.

<sup>41</sup> Lawlor, John *The Tragic Sense in Shakespeare*, str. 125.

podstrekivanjem na ubistvo Dankana koji ju je podsećao na oca. A Makbet na kraju ostaje izolovan, ono što je i želeo – “solely sovereign sway and masterdom”. Iako se ističe njegova mašta, on zapravo predstavlja nemogućnost iluzije, jer ne ostaje u svojoj ulozi do kraja. A ko bi bolje od Šekspira znao da glumac koji više ne igra svoju ulogu postaje njena žrtva<sup>42</sup>?

Koliko istorizam i biografizam mogu da nam pomognu u tumačenju motiva ludila i, uopšte, Šekspirovih dela? Da navedemo samo neke činjenice: znamo da je u vreme pisanja *Makbeta* novi kralj Engleske i Škotske bio opsednut vešticama i demonima, a to je i vreme „Barutne zavere“ protiv legitimnog vladara; da je Šekspir pretrpeo gubitak oca i sina u vreme pisanja *Hamleta*, a njegovo interesovanje za Italiju razvilo se tokom „izgubljenih godina“, kao i ljubavni trougao sa mecenom Erlom od Sautemptonu i Emilijom Basano, po nekim biografima misterioznom „Crnom damom“. **Harold Blum** podseća da ime Hamlet, odnosno Amlet, kao kod Belforea, potiče od stare nordijske reči koja je označavala idiota koji glumi ludilo i tako ostvaruje svoj naum<sup>43</sup>. Kada je Šekspir bio dete, u reci Ejvon blizu Stratforda utopila se mlada žena Kejt Hamlet, a to može da ima više veze sa motivom Ofelijinog utapanja nego sa imenom Šekspirovog sina Hamneta, recimo. Prelaz iz IV u V čin je na neki način oproštaj od Šekspirove mladosti, odnosno od Hamleta njegove mladosti, zato što više nema ni traga od maske ludaka od scene na groblju nadalje, već ludilo evoluiru u ironiju prema mučnim prizorima smrti.

Za razliku od većine tumača ovog dela koji su u liku Hamleta vide li njegovog autora, **Džems Džojls** je smatrao da je Šekspir zapravo najviše oličen u Duhu junakovog oca, ne samo zbog toga što je upravo tu ulogu Šekspir-glumac igrao<sup>44</sup>. Tu je i Džojsova projekcija odustnog oca, oca-duha, kakav je njegov bio. Dakle, imamo dvostruku

---

<sup>42</sup> *Ibid*, str. 144.

<sup>43</sup> Bloom, *Op.cit*, str. 390.

<sup>44</sup> Paunović, Zoran: *Istorija, fikcija, mit*, str. 136.

analizu, to jest, tumačeći neka značenja posežemo za mišljenjima autoriteta, kod koji otkrijemo da i sami imaju „šifre“ i ključeve za sopstvenu podsvest, te da nam tumačenjem Šekspira neretko govore više o sebi, svojoj psihi, detinjstvu, frustraciji. Edmund i Ričard su imena od dvojice od trojice Šekspirove braće, sa kojima je navodno zgrešila Šekspirova supruga En, te dajući svojoj braći obličje negativaca, na taj način se sveti i njima. Isto tako kroz druga svoja dela Šekspir pokušava da se razračuna sa ovom svojom ličnom životnom traumom, pa tako Stiven Dedalus u „Veneri i Adonu“ u toj starijoj boginji koja se udvara mlađem smrtniku, takođe vidi sliku Šekspirove supruge En Hatavej, posebno u onim naturalističkim činjenicama da se ona znoji i da pokazuje mnoge druge ljudske, a ne božanske osobine, vidi potvrdu da je reč o Šekspirovom zapravo autobiografskom detalju<sup>45</sup>. **Džon Midlton Mari** tvrdi da je Šekspir bio na ivici ludila kad je pisao *Lira*. U drami se vidi nemir, oklevanje, neizvesnost i konstantni upadi „dominantne strasti“. Oseća se umor i pad imaginacije u temi i u stihu<sup>46</sup>.

Od Šekspira možemo mnogo toga da naučimo<sup>47</sup>. Možda nećemo imati kraljevstva koja treba podeliti, krune koje nam proriču veštice, očeve koje treba osvetiti ili žene koje ćemo ubiti iz ljubomore. Ali, od *Lira* možemo da naučimo kako se razlikuju mudra velikodušnost i rasipničko davanje; od Makbeta, kako jedan greh povlači drugi i tako u nedogled, fatalnom patogenezi, i kako nam ključ koji otvara zabranjena vrata naše volje ili strasti ostavlja mrlje na rukama, koje možda nisu tamne kao krv, ali su jednako neizbrisive; od Hamleta, da svi najuzvišeniji darovi ličnosti, temperamenta i uma cure kao pesak kroz ruku bez čvrstine i odlučnosti; od Otela, da stalni nanosi nečije slabosti i sumnje mogu napraviti sprud na kome se nečiji herojski život i inače velikodušna priroda mogu nasukati i razbiti u komade.

---

<sup>45</sup> Paunović, Zoran: Predavanje «Šekspir i Uliks», str. 20.

<sup>46</sup> Middleton Murray, John: *Shakespeare*, str. 70.

<sup>47</sup> Lowel, J.R.: „Shakespeare Once More“, str. 193.

E. V. Blejk<sup>48</sup> u eseju pod naslovom „The Impediment of Adipose“, objavljenom 1880. godine, kaže da u plimi Mavrove ljubomore, imamo najslikovitiji opis poludivljeg tornada duševne patnje, koju su proizvele nekontrolisane agonije snažnog ali jednostavnog i neuravnoteženog uma: u *Liru*, tragediju uzdrmanog uma, već dobro poljuljanog nezamislivom nezahvalnošću; u *Makbetu*, nezdravu ambiciju kojoj zasmeta savest; kod Šajloka, pripadnika ogorčene rase, osvetu nasledstva stimulisanu gramzivošću; ali u Hamletu imamo ceo krug strasti, komplikaciju emocija koje vode u jednu konvergentnu akciju, kao motor od koga se traži da vozi glavnim putem sa puno grana, a bez pare u kotlu...

**Robert Belnap**<sup>49</sup> sa Univerziteta Kolumbija poredi dva genija svetske književnosti, Šekspira i Dostojevskog. Tajne ljudskog uma, strasti, ubistva, to su teme oba autora i svaki je čovečanstvu zaveštao brojne mudre izreke, besmrtno junake i potresne ljudske priče. Ne zaboravimo, Dmitrij Karamazov je tu podeljenost, tu rastrzanost čoveka koja je tako bolno očita kod Hamleta, opisao rečima da se vodi bitka između Boga i đavola, a bojno polje je čovekovo srce<sup>50</sup>. Sve četiri velike tragedije Viljema Šekspira, baš kao i četiri romana Dostojevskoga, istražuju psihološke, političke i verske implikacije ubistva, ali na različite načine. *Makbet* i *Zločin i kazna* tretiraju ubistva u mračnim sobama povezana sa ambicijama ljudi koji pucaju visoko, a kojima su prethodile agonije oklevanja, da bi ih pratila halucinatorna mučenja savesti. *Otelo* i *Idiot* predstavljaju ubistvo lepotice koja se neoprezno uda za moćnog i fascinantnog stranca koji kombinuje neočekivanu nevinost sa enigmatičnom strašću. *Kralj Lir* i *Braća Karamazovi* istražuju metamorfoze oceubistva u grupama braće i sestara punih ljubavi i neprijateljstva, zakonitih i nezakonitih. *Hamlet* i *Zli dusi* opisuju mlade ljude školovane na Zapadu koji se vraćaju na kapital svog oca, opustoše ga i unište sopstveni život.

---

<sup>48</sup> Sacks, Claire and Whan, Edgar: *HAMLET: ENTER -CRITIC*, (eds.) str. 9.

<sup>49</sup> Belnap, Robert: "Shakespeare and the Possessed", *Dostoyevsky Studies*, Vol. 5, str. 63.

<sup>50</sup> Goddard, Harold: *The Meaning of Shakespeare*, str. 354.

I, još jednom, zašto je Šekspir toliko važan za psihologiju i zašto ima toliko psihologije u čitanju i kritici njegovih dela? Profesor Lori Megvajer nazvala ga je guruom samopomoći<sup>51</sup>. Razumevanje interakcije između junaka i situacije u kojoj se našao čini ga psihologom pre psihologije, tvrdi ona. Možda je u tome tajna Šekspirove neodoljive privlačnosti za psihologe, ali i neprikosnovenog primata kod čitalaca koji traže uzbudljivo putovanje kroz dubine ljudskog srca, duše i uma, odgonetanje vekovnih tajni i univerzalne ljudske vrednosti. Prikazujući ekstremna stanja poput ludila, histerije, neutažive ambicije, kada padaju brane i kad je ljudski um ogoljen poput gologlavog Lira u olujnoj pustari, bez kraljevskog ruha i zaštitnog prstena vernih vitezova, Šekspir je vršio vivisekciju emocija i razuma, polažući pred nama sav taj složeni mozaik koji, opet, vidimo svojim očima i čitamo svojim pismom, uz neprestanu fascinaciju tim „remek-delom“ – čovekom!

---

<sup>51</sup> Maguire, Laurie: *Where There's a Will, There's a Way or, All I Need to Know I Learned from Shakespeare*, str. 2.

## II. ISTORIJSKI PREGLED - PRE I POSLE ŠEKSPIRA

### II.i. LUDILO U ANTIČKIM IZVORIMA - DRUŠTVO, KNJIŽEVNOST, POZORIŠTE

#### II.i.i. *Pojmovi, verovanja, prikazivanje*

Antička Grčka, uz drevni Rim, najznačajniji je izvor umetničkih uzora, motiva i tradicije uopšte. Iz nekog razloga, motiv ludila mnogo je prisutniji u umetnosti jedne, u odnosu na drugu kolevku civilizacije čiji smo baštinici. Ovaj rad završen je u godini koju je, što se tiče beogradskih scena, obeležio veliki povratak antike, – premijera *Antigone* nakon nekoliko decenija - kao i Šekspira: *Otelo* posle gotovo identičnog vremena i *Henri VI*, prvi put na srpskom jeziku, na daskama čuvenog teatra Glob, a potom i našeg nacionalnog. Teme sva tri komada i više su nego aktuelne i primenjive na našu sadašnjicu, univerzalne i večne kao i sve iz klasične književnosti. Pohlepa, borba za vlast, nesloga, skupo plaćene greške... Antigoni su možda najbližnije Kordelija i Dezdemoni, koje se nalaze pred teškim izborom, ali napraviće ga vođene srcem i, poput grčke heroine, uzviknuti: „Za ljubav, ne za mržnju ja sam rođena!“. Antigona je, inače, ćerka tebanskog kralja koga izuzetno često pominjemo u kontekstu Šekspira, odnosno Hamleta, i njegove majke Jokaste. Hemon, čovek za koga je trebalo da se uda, izvršiće samoubistvo zbog tuge za njom i mržnje prema okrutnom ocu-kralju, njenom ujaku Kreontu, što nas takođe podseća na Hamleta. Tirezija, slepi hermafroditiski prorok, u kome su objedinjeni muški i ženski princip koji su tako često međusobno suprotstavljeni

kod Šekspira, tvrdoglavost će poistovetiti sa ludilom, odnosno sa nerazumnošću. Nije li Lirovo tvrdoglavo insistiranje na kvantifikovanoj ljubavi, Kordelijino odbijanje da takvu ljubav izjavi, kao i Otelovo besomučno ponavljanje zahteva da vidi maramicu – ludilo koje nadjačava svaki glas razuma?

1830. godine u Bonu je objavljen prvi pokušaj istorijske studije ludila<sup>52</sup>. To je bila pseudo-medicinska disertacija istraživača Tomea, zasnovana na materijalu prikupljenom sa širokog polja grčke književnosti. Jedna petina cele disertacije posvećena je diskusiji o prevazi ludila u drevnoj kulturi. Ostatak se bavi materijalom odabranim iz filozofskih spisa iz perioda počev od Empedokla, zaključno sa Aristotelom, kao i iz radova grčkih lekara iz vremena Hipokrata, pa sve do Arhigena i Posidonija. Zakonodavstvo koje se tiče ludila pominje se samo u jednom Platonovom pasusu.

Tome, sudeći po učestalosti kojom se ludilo koristilo kao tema u grčkoj književnosti, smatra da je ono bilo daleko prisutnije među ljudima nego što se pretpostavljalo. On ovo mišljenje potkrepljuje činjenicom da u grčkoj književnosti ima toliko mnogo slučajeva glumljenog ludila. Po njemu to znači mogućnost da se pribavi neka korist od tvrdnji o ludilu. On predstavlja klasifikaciju vrsta ludila koje su priznavali grčki lekari (melanholija, manija, amencija) i nakon kratkog pominjanja naučnika koji su iznosili različite stavove po ovom pitanju, on navodi sopstveno mišljenje, a to je da je melanholija bila češća i od manije i od amencije<sup>53</sup>. Razlog vidi u nestabilnosti ekonomskih prilika i nepovoljnoj klimi u nekim delovima zemlje. Nabranjanje ovih legendi, međutim, nije potpuno, niti je njihova obrada adekvatna. On pominje legende o Dionisu koga je do ludila dovela Hera, Dionisa koji i sam šalje ubilačko ludilo na Likurga, Heraklovu, Atamasovu i Ajaksovu grozničavost, kao i zabludu u kojoj ljudi Trasil radi, ali tu nema pokušaja klasifikacije ili diskusije. Navode se i primeri Kleomena i Apolodra, uz nekoliko

---

<sup>52</sup> Vaughan, Agnes Carr: *Madness in Greek thought and Custom*, str. 5.

<sup>53</sup> *Ibid*, str. 8.



slučajeva glumljenog ludila. Ludilo je vrlo često povezano sa konfuzijom identiteta, odnosno sukobom sa jednim aspektom sebe<sup>54</sup>. Hera je izazvala Dionisovo ludila iz osвете prema Zevsu, a i pokrenula je njegovu žensku stranu. Kao što Furije predstavljaju deo Orestove ličnosti, u Bahantkinjama se još očiglednije vidi da je Dionis deo samog Penteja, koga je izludeo zajedno sa majkom Agavom – reprojekcija destruktivne introjekcije, mešanje spoljnog i unutrašnjeg aspekta.

Ludilo se vezuje za više stanja ili iskustava: ogromna strast, božanska mržnja, zaraza i kožno oboljenje. Svi oni su međusobno tesno povezani. Grčkom umu je bilo svojstveno verovanje u znakove i znamenja, kao što u narodnoj svesti i danas postoje sujeverja o zlu i smrti kao posledici nesvesnih postupaka poput otvaranja kišobrana u kući, slomljenog ogledala ili ubijanja pauka. Ko je verziran u takva sujeverja oseća da može da precizno predvidi vrstu nesreće na osnovu znamenja: otvaranje kišobrana predskazuje smrt, pucanje ogledala nesreću, a ubijanje pauka kišu. Na britanskim ostrvima u Indijskom okeanu veruje se da spavanje pod mesečinom znači rizik od ludila.

Ima dokaza koji pokazuju da su stari Grci verovali da godišnje doba utiče na pojavu ludila<sup>55</sup>. Stoga su se ljudi u određenim dobima godine više plašili napada ludila i epilepsije. Hipokrat kaže da je frenitis obuzimao mnoge u periodu koji je trajalo otprilike od ravnodnevice do Plejade. U ovom kontekstu je zanimljivo pročitati izvesne pasuse astronomske pesme koju je napisao Maneto,<sup>56</sup> u kojoj navodi da kada su nebeska tela u nekom položaju, ljudska bića su sklonija napadima mentalnih poremećaja. Napada epilepsije treba se plašiti kada je Mesec u konjukciji sa Marsom. Ludilo je indikovano kada Saturn i Mars propadaju, a Sunce i Mesec su u opoziciji. U to vreme ljudi umišljaju da vide oblike mrtvih kako

---

<sup>54</sup> Simon, Bennett: *Mind and Madness in Ancient Greece*, str. 115.

<sup>55</sup> Vaughan, *Op.cit*, str. 27.

<sup>56</sup> *Ibid*, str. 32.

ih okružuju. Verovanje u moć bogova da izazovu ludilo bilo je rasprostranjeno kod Grka. Ljudi bi na sebe navukli bes božanstva nekim propustom ili postupkom, za koji bi onda bili odgovarajuće kažnjeni, a omiljeni način grdnje izgleda je bilo baš ludilo. Tako se verovalo da Dionis šalje u ludilo svakog ko se protivi uvođenju obožavanja njegovog lika. Za Heru se smatralo da je u ludilo oterala Herakla, a tu su i Iona, Lamija, Pretide i Dionis. Primarni motivi Herinog postupka bili su ljubomora i gnev. Takvo ludilo mogli su da izazovu i Afrodita, Pan, Koribanti, Sibel, na šta ukazuje Hipolitov pasus, u kome se pominje Fsedra koja se razbolela od ljubavi. Akteona je u ludilo oterala Artemida, Ajaksa Atina, a Kasandru Apolon. Tambornino pominje personifikaciju ludila u likovima strašnih boginja Manije i Lise. Verovanje u bolesti kao personifikaciju dobro je opisao Tajlor<sup>57</sup>: "Verovanje u primitivnim kulturama da bolesti koje muče čovečanstvo donose lični duhovi dovelo je upečatljive primere u mitologiji: Hekata, Erinije i duhovi ubijenih ljudi šalju ludilo kao kaznu za određene zločine. Ludilo je moglo biti izazvano i na druge načine. Materije poput određenih biljaka imale su posebne osobine. Mandragora, o kojoj postoje brojne legende, hioskam i nekoliko biljaka iz familije noćnika.

Još neki uzroci ludila bili su otrovi, droge, med, vino od određenih morskih zrna, ujed zmije, određene vode. Zlo do koga je mogao dovesti fiksirani pogled bilo je veoma poznato. Na primer, Ajaks kod Sofokla, kome se Odisej nije usudio da priđe, dok Atina nije skrenula pogled unezverenog manijaka. Tambornino navodi i da je među Grcima za sve koji su skrenuli sa normalnog životnog puta važno isto opšte pravilo: zaposednuti su<sup>58</sup>. Primitivni Grci nisu pravili razliku između epilepsije i svete bolesti, ludila koje zaposeda proroke i pesnike. Takođe se zna da su degradirana i beskorisna bića držana o javnom trošku kao žrtveni jarci.

---

<sup>57</sup> *Ibid*, str. 61.

<sup>58</sup> *Ibid*, str. 70.

Kritičari sa dobrim poznavanjem psihoanalize pišu da je način na koji su stari Grci prikazivali ludilo, njegove početke, kulminaciju i stišavanje, neverovatno precizan sa psihodinamičkog stanovišta. Ako bi se uzroci ludila mogli svesti na jednu rečenicu, onda bi to bila ova: ludilo proističe iz sukoba. Uz sukobe, dvosmislenosti takođe imaju važnu ulogu. Dvosmislenost koja se nalazi ne nužno u junaku, neko u samom tkivu drame. Ubistva su najčešće deo rituala žrtvovanja, a sastavni deo tih rituala je dvosmislenost. U svemu tome imamo mešavinu ljubavi i agresije prema žrtvi. Žrtvu koju se spremaju da ubiju, prethodno s ljubavlju okite. Frojd je u svojoj knjizi *Totem i tabu*<sup>59</sup> tvrdio da su koreni tragedije u ubistvu primalnog oca koje su počinila braća. Sve u svemu, to je izraz krivice i dvosmislenosti. U tragedijama sa motivom ludila, dominantne su slike rituala i ritualnog žrtvovanja. Čak i kod izuzetka kakav je Ajaks, ubijaju se životinje koje je zamenio za ljude, što ima crtu rituala.

Moguće je da su ludaci bili deo ljudi koje je društvo odbacilo<sup>60</sup>. Za to je neophodno razmotriti položaj prosjaka. Najranija znanja o tome sežu do *Odiseje*, jer *Ilijada* ne daje nikakva. U *Odiseji* ima puno opisa dronjavih prosjaka na pragovima dobrostojećih ili na ulicama. Udaraju ih ili zasipaju kamenicama, a ponekad im ljubazno pomažu. Kao glasonoši, daju im hranu i sklonište. Oni su kao žive novine. Ne znamo koliko je o tome znao Šekspir, ali njegov Tom u *Liru* je veoma sličan Homerovim ludim prosjacima. Život prosjaka Herojskog doba bio je lutajući, pun tegoba i strahova; iako su bili pod Zevsovom zaštitom, ponekad bi bog ostajao gluv na njihove molbe. Kada Odisej, prereušen u prosjaka, dolazi kući, drska sluškinja Melanto mu preti da će ga istući ako ne ode. Radi Penelope, mora se reći da ona prekori devojku i traži da joj kaže, ako zna, novosti o njenom odsutnom gospodaru. Ove skitnice su u Homerovo vreme ili raznosile ili izmišljale vesti, a kao nagradu su dobijali izdržavanje. U mnogim delima grčke i rimske književnosti

---

<sup>59</sup>Simon, *Op.cit.*, str. 93.

<sup>60</sup>Vaughan, *Op.cit.*, str. 109.

opisan je strah koji se osećao u prisustvu nasilnih ludaka: Trifiodor, na primer, opisuje Kasandrino zatočeništvo. Ona nije bila samo luda, već je i uznemiravala Trojance. Da je bila bezopasna, verovatno bi je ostavili na slobodi. Herodot piše da je ludi Kleomen uhvaćen u kvrge.<sup>61</sup> U Engleskoj su lanci kao sredstvo za ograničenje kretanja zvanično ukinuti tek 1837. godine.

Galenovi stavovi mogu se posmatrati na osnovu njegovog opisa scene čiji je svedok bio u detinjstvu. Gledao je čoveka koji je, u napadu besa, udarao i grizao vrata. Kasnije se dubok utisak koji je ovo sećanje ostavilo javlja u njegovoj raspravi o tesnoj vezi između gneva i ludila<sup>62</sup>. On za ilustraciju navodi slučaj izvesnog Andrijana koji je oštrim vrhom mača udarao roba. Kasnije, postićen zbog tog nedostatka samokontrole, predao se Galenu zahtevajući da ga izbičuje. Lekar ga je, međutim, posavetovao da koristi bič razuma.

Spisak lekova za ludilo obuhvata:

1. životinjske tvari
2. biljke
3. katartičko kamenje
4. bičevanje
5. muziku i pokret
6. razna verovanja

Pasus kod Platona<sup>63</sup> koji Tome pominje, ne dokazuje da su se zakoni usvajali da bi ublažili stanje ove nesrećne društvene klase, a kasnije i sam dolazi do zaključka da se Grčka nije mnogo bavila svojim duševno obolelim.

Sledeći rad koji treba uzeti u obzir je Semelenjov. Njegova knjiga se sastoji od šest poglavlja, od kojih prvih pet obrađuju period Hipokrata, doba

---

<sup>61</sup> *Ibid*, str. 167.

<sup>62</sup> *Ibid*, str. 178.

<sup>63</sup> *Ibid*, str. 13.

aleksandrijskih lekara i grčko-rimski period. Ovaj deo rada, zanimljiv sa lekarskog stanovišta, koristan je samo u delu koji se tiče tretmana nasilnih mentalno obolelih lica: vezivanja, okivanja, bičevanja, itd.

Disertacija Juliusa Tambornina<sup>64</sup> (*De antiquorum daemonismo*; Gisen, 1909.), znatno se razlikuje od svih prethodnih istraživanja u ovom polju. Kao što naslov govori, autor se ograničio na teoriju opsednutosti. Veći deo diskusije pripada hrišćanskom učenju o zaposednutosti. Tambornino je nastojao da utvrdi pojmove o ludilu prisutne među starim Grcima. Ustanovio je da je prosečan Grk smatrao sledeće tipove čoveka ludakom:

1. Oni kod kojih se pobuđuje *subitus pavor*, odnosno iznenadni strah, koji se pripisuje Panu.
2. Učesnici orgija Dionisa, Sabazija, Velike majke, itd.
3. Proroci, zato što su puni božanske inspiracije (Ciceronov termin *afflatus*)
4. Pesnici, za koje važi Platonova definicija
5. Svi koji su na bilo koji upadljiv način skrenuli sa normalnog životnog puta

Prvo mesto među božanstvima opsednutosti pripada samim bolestima. Da bi to potkrepio, Tambornino dodaje Plinijevu tvdnju da takva božanstva imaju običaj da ulaze u telo putem hrane<sup>65</sup>. U ovom kontekstu se aludira na pitagorejsko verovanje, a priča o starcu koji je u Efesu kamenovan do smrti kao duh pošasti takođe se pominje. Personifikacije, kao što su Manija, Lisa i Febris, pominju se ukratko u raspravama o Sibelu, Koribantu i Panu. Pan i Hekata imaju moć da izazivaju epilepsiju. Makbet je, moguće, bio pod dejstvom Hekate kada je halucinirao i imao napad slabosti na banketu. Tambornino takođe ukazuje na činjenicu da se za nimfe govorilo da zaposedaju one koji piju vodu sa određenih izvora. Moć zaposedanja takođe se pripisuje svim lunarnim boginjama –Seleni, Hekati, Artemidi.

---

<sup>64</sup> *Ibid*, str. 15.

<sup>65</sup> *Ibid*, str. 20.

### II.i.ii. *Homer i tragičari*

Benet Sajmon deli materijal o mentalnim poremećajima na tri modela: pesnički (Homerov), filozofski (Platonov) i medicinski (Hipokratov)<sup>66</sup>. Oni umnogome odgovaraju i podelama unutar grčke kulture. U svima se nalaze ili naziru pojmovi kao što su „poremećaj uma“, „terapija“, „isceljenje duše“, mada više kao metafore iz medicine. Homerov termin psiha (*psuche*) pretrpeo je izmene u značenju tokom petog veka, a zatim i kod Platona. Sa ovim terminom upoznaju nas početni stihovi *Ilijade*, govoreći da, kada čoveka ubiju, njegova duša ide u Ad, dok njegovo telo ostaje i, ako gane sahrane, rastrgnu ga zveri i ptice. A deo čoveka nastavlja da postoji u Adu. U *Odiseji* je ovaj opis detaljniji, gde iz Odisejevog razgovora sa Ahilovom psihom saznajemo kakvo je neveselo postojanje psihe u Adu. U Adu je Odisej sreo i senu svoje majke, koja je preminula od čežnje tokom njegovog dvadesetogodišnjeg izbjivanja sa Itake. On pokuša, ali ne može da je zagrlji, pa se pita da li je ona samo slika (*eidolon*) koju je Persefona poslala da ga muči. Ona mu odgovara da nije samo slika, ali da duh odleti iz tela, dakle reč je o ograničenoj besmrtnosti kojoj ljudi mogu da se nadaju.

Kod Homera ne postoji termin za „ja“, ali tom terminu homerovska psiha ne odgovara sasvim – ona jeste apstraktna, ali ima i dosta konkretnog fizičkog smisla. Ervin Rod je prvi sugerisao da je psiha *alter ego*. Ona preživi nakon smrti, kao senka. Oto Rank se složio da ta dvojnost predstavlja odbranu od straha od smrti i zaborava. Takođe, to je za čoveka odbacivanje nekog dela sebe koje on ne prihvata. Psiha je kod Homera onaj pasivni, trpeljivi i nesamostalni aspekt sebe, sećanje koje bleedi; kod Platona je besmrtna i vitalna.

---

<sup>66</sup> Simon, *Op.cit.*, str. 42.

Kod Homera nema opisa poludelih junaka i samog ludila, iako su mu brojni mitovi o tome morali biti poznati. Verovatno je smatrao neprimerenim da to uvrsti u svoje stihove. Ipak, može se uočiti kontinuitet između Homera i tragedija u jeziku ludila. Manija i lusa odnose se pre svega na grozničavo i furiozno ponašanje ratnika u boju. U tragediji su to prvenstveno termini za ludilo. Lusa i manija prikazivane su kao personifikovane na vazama. Lusa verovatno ima veze sa vukom, *luk*, što kod Homera znači žestinu divlje životinje. U jednoj epizode šeste knjige Ilijade opisuje se žestoka borba između Grka i Trojanaca. Grci pobeđuju, a Diomed, jedan od najmoćnijih Grka, besni. On sreće Glauka, Trojanca; dive se jedan drugome. Diomed ispituje Glauka ko je, jer je već imao susret sa boginjom i ne želi da se bori protiv besmrtnoga. On ispriča priču o Likurgu, koji je napao boga Dionisa i ovaj ga je oslepeo. Do petog veka Likurgova kazna je postala ludilo, dakle Likurgovo slepilo je ekvivalent ludilu. Ludi Likurg, predstavljen na jednoj vazi iz IV veka pr.n.e. sprema se da ubije svog sina, nakon što je zaklao svoju ženu. Lisa, krilata boginja, stvorila mu je iluziju da su njegova žena i sin loza koju treba da poseče. Prikazana je i Menada sa tamburom, kao reprezent Dionisa. Glauk je unuk Belerofona, koji je ubio Himeru i oženio se kraljevom ćerkom, iako je bio u njegovoj nemilosti jer su na greškom optužili da je hteo da zavede kraljicu. Kasnije je Belerofon predstavljan kao melanholik, što nije sasvim jasno, jer ga Homer nije nazivao ni slepim ni ludim. Verovatno je slika samotnjaka koji luta po pustim mestima doprinela shvatanju da je lud. A za Grke, čovek koji nije u grupi – nije čovek. Sliku izolovanog junaka, kao i lutanja ili putovanja, naravno, imamo i kod Šekspira. Jedan od paradoksa kod ludila je taj da se osobe koje od njega pate osećaju duboko usamljenim, dok ih drugi doživljavaju kao pretnju. Orest misli da vidi Furije i beži, ne može da ostane. Ludilo je samoća. Ipak, drugi ga umnogome doživljavaju kao nešto što ih se tiče. Ludi um je van društvenih normi. Njegovo telo skreće s normalnog puta, odudara od normalnog ponašanja. Ceo ovaj opis veoma podseća na Hamleta, na njegov diskurs, osamu, uvid koji znači nesreću ili

od nas pravi kukavice. Postoje dve vrste lutanja po kazni, ali i dve uloge ludila u tragediji. Ludilo nas navodi na greške (*error* je latinska reč za lutanje), ali je ludilo i kazna za grešku.

Lutanje ludaka nije opisano samo kod Grka. U irskoj legendi<sup>67</sup> odbačeni kralj luta celom Irskom i živi među drvećem. On se uklapa u uobičajeni keltski obrazac: ludak koji živi u šumi poput divljaka, a srećemo ga u pričama o prorocima i čarobnjacima, poput Merlina. Ludaci odlaze i u boj, što je od Kelta pozajmila stara nordijska književnost. Te keltske i nordijske scene u osnovi su scena ludila u *Liru*, kada kralj odlazi u pustaru. Vrhunac je scena u blizini Dovera (3.4, 4.6). Mnogo kasnije, u evropskoj književnosti osamnaestog veka, takođe srećemo likove poludelih junaka koji besciljno lutaju.

Tu postoji i erotski ugao. U keltskom kontekstu, ludi junak koji odlazi u bitku, odbačeni kralj i divlji ludi prorok paralela su junaku koji poludi zbog ljubavi. Lancelot odlazi u šumu kad poludi. U persijskoj kulturi postoji priča o Majnunu<sup>68</sup>, u ciklusu pesnika Nizamija iz dvanaestog veka. Odvojen od voljene Lajle, Majnun je poludeo i otišao u divljinu. Renesansa je od starih Grka i sa severa Evrope nasledila sliku lutanja u ludilu, geografskog i mentalnog. U mnogim jezicima ludilo se naziva „lutanjem“, odnosno „lutajući“ znači „lud“. Kod Grka, kad Edip čuje da je Laj ubijen i počne da shvata da je on ubica, iznenada doživi „lutanje duše i uznemirenost uma (*phrenes*)“. Fedrin bolesni delirijum je „lutanje uma“. Spoljno i unutrašnje, mentalno i fizičko, sve ide zajedno. Spoljna lutanja tela, bilo da su u pitanju velika, geografska, ili samo kolutanje očima i nemir, ogledaju se u ludom umu. On se izokreće kao telo ili oči.

Kada bogovi nekoga kazne oduzimanjem razuma, odnosno lutanjem, ta kazna može biti dvojaka<sup>69</sup>. Centrifugalno lutanje, daleko od kuće, kao što je bio

---

<sup>67</sup> Padel, Ruth: *Whom Gods Destroy – Elements of Greek and Tragic Madness*, str. 103.

<sup>68</sup> *Ibid*, str. 104.

<sup>69</sup> *Ibid*, str. 112.



slučaj sa Belerofonom ili Orestom. Ili centripetalno, pri čemu stalno prolongiraju lutanje i sprečavaju povratak kući, kao kod Odiseja. Kasnije, u zapadnoj kulturi, veze između ludila i udaljenosti od kuće javljaju se kod figura ratnika, ljubavnika, ludog pesnika; oteran od društva, tumara divljinom. Kod Grka je to proizvod određenog odnosa s bogom. Kod centrifugalnog lutanja, ludilo je sastavni deo lutanja; jedno je ogledalo drugoga. U centripetalnom lutanju, postoji dezorijentacija, ali ne i ludilo. Čovek nastoji da se vrati kući. Odisejevo putovanje je prototip života provedenog u duhovnoj čežnji. Njegov povratak kući je povratak duše „svojoj zemlji“. Plotin povezuje rečenicu iz *Ilijade*, „pođimo svojoj zemlji“ sa Odisejevim napuštanjem Kirke i Kalipso. Povratak kući je ponovno uspostavljanje pravog odnosa s Bogom. Setimo se Kolridževog starog mornara, u istoimenoj alegoriji putovanja kao duhovnog iskustva, koji se posle plovidbe i iskušenja, koji su njegov život i gotovo ovisnost, vraća kući, Bogu i veri, nakon sagrešenja i iskupljenja. Zapravo, to je povratak sebi, svojoj autentičnosti. Lir je čovek a ne kruna tek kad ostane bez svih obeležja kralja, bez moći i krova nad glavom, kad se seti sirotinje i beskućnika, kad očinski brine o svojoj Ludi.

Termin „otuđenje od sveta“ (*world-alienation*) prva je upotrebila Hana Arent<sup>70</sup>. Taj pojam se odnosi na otuđenje od spoljnog sveta, osećaj da je on besmislen, te osoba s njim više ne komunicira. Početkom dvadesetog veka, kada je bio poznat Marksov pojam otuđenja sa svojim društvenim rezonancama, psihijatri su bili „alijenisti“: ljudi koji proučavaju stanja i ljude koji su tuđi normalnosti. Pored te strane otuđenosti, postoji i ona popularnija, koja je išla uz slike o filozofima još u antičko vreme, poput one o Demokritu. U srednjem veku se društvenim konotacijama otuđenosti dodaju i teološke. U dvanaestom veku, hrišćanska ideologija doprinosi novim kvalifikacijama, oličenim u preziru sveta, *contemptus mundi*, koji je potrajao sve do sedamnaestog veka.

---

<sup>70</sup> *Ibid*, str. 115.

Izmeštanje, pomeranje u stranu (telesno i mentalno) označeno je grčkom rečju *ekstasis*<sup>71</sup>. Ovu reč su vekovima koristili i paganski i hrišćanski autori da bi opisali silovita unutrašnja iskustva. U klasičnom periodu, ona se odnosi na ludilo, delirijum, melanholiju. *Ekstasis* znači „iskoračenje“ iz normalnog ponašanja i smisla. Kod Hipokrata to znači fizičko izmeštanje, iščašenje (kukova, zglobova), ali i mentalnu rastrojenost. Hamletov svet je iščašen iz zgloba i zadatak da ga vrati dovodi ga do rastrojstva. U tom periodu ova reč mogla je da se odnosi i na epileptične napade, kakve preživljava Otelo. Klasični autori koriste je za nagle promene raspoloženja, naglo predomišljanje, u strahu, očaranosti, napadu ili ludilu. Ludilo je iskoračenje iz sigurne kuće uma, gde vladaju društvene norme. Ono neljudsko je tamo, napolju. „Opasno je ići napolje, tamo je ambis...“ (Leng, 1971: 42)<sup>72</sup>. Ipak, neljudsko je i unutra. Nasilje ludila je i ljudsko i neljudsko. Neljudskost dolazi spolja, ali i već postoji unutra.

Psihički slom obično se javlja usled nerazrešivog sukoba<sup>73</sup>. Recimo, mlad čovek se nađe u situaciji koja nalaže odlučno delovanje. Velik deo svog života posvetio je sabijanju agresije iz svog sistema, tako da je ovaj zadatak za njega nepodnošljiv. Pošto ne može ni da se bori ni da pobegne, suočava se sa rastućom teskobom, krivicom i strahom od raspadanja. Taj sukob prethodi psihozi, koja mu u potpunosti ophrva odbrambeni mehanizam. U kratkoj šizofrenoj fazi, on ima halucinacije, ogromnu uznemirenost i zablude. Sledeća faza je psihotična restitucija. Ovde nestaju teskoba i bol, a smenjuje ih stabilna iluzija. Sada je miran, čak i srećan, jer sada razume da je “od Boga izabrani glasnik”, spreman da žrtvuje sebe ili druge ako ne slušaju Božiju poruku. Umišlja da čuje glas koji mu daje uputstva i saznaje istinu čitanjem znamenja koja su za druge nevidljiva. Kada prođe ta faza psihotične odlučnosti, depresivan je, beznadežan i bespomoćan. Više

---

<sup>71</sup> *Ibid*, str. 123.

<sup>72</sup> *Ibid*, str. 144.

<sup>73</sup> Simon, *Op.cit*, str. 127.

ne može da potraži spas u psihotičnom begu i patio d svesti o sukobu koji ga je najpre i doveo do mrtve tačke. Kada se bol pokaže suviše jakim, pribegava zabludi kao odbrani ili izvrši samoubistvo. Ako može da se pomiri sa delovima sebe koje je ranije odbacivao, doći će do značajnog leka u smislu rešavanja svojih konflikata, umesto da samo ih samo potiskuje ili pretače u ponašanje koje ponavlja sukob. Takve oscilacije imao je Hamlet, sve do razrešenja koje i nije proizveo on, već je postignuto smrću svih protagonista. U *Ajaksu*, istoimeni junak ne može da izdrži pritisak, i unutrašnji i spoljašnji, zbog neuspeha koji je doživeo i straha od poniženja, ne može da učini kompromis i otupi svoj mač, već će se radije njime ubiti. On mora da umre jer ne može da se pokori, tj. pretvori u ženu.

Krivac za ubistvo<sup>74</sup> potpada pod napad ludila koje izaziva duh ubijenog; drugo, dela izuzetnog nasilja, poput ubistva pripadnika sopstvene porodice, bili su posledica ludila koje su slali bogovi. Ako ludak "na rukama ima mrlje od krvi", kako je pisao Platon, mora da izdrži kaznu od godinu dana izgnanstva iz zemlje u kojoj je zločin počinjen, jer je u osnovi ovog zakona bilo primitivno uverenje da duhovi ubijenih ne poštuju mentalne poremećaje. Još jednom se moramo prisetiti Makbeta, koji vidi duha ubijenog Banka, kao i Ledi Makbet i njenih okrvavljenih ruku koje uzalud pokušava da opere.

Pod dejstvom ludila koje su im poslali bogovi, Heraklo, Ajaks, Alkmeon, Likurg, Atamas i drugi legendarni ludaci, ubijaju u tom stanju i nakon toga im je nužno pročišćenje. Pročišćenje ih oslobađa odgovornosti za nenamerni čin ubistva. Zbog nekon svog postupka navukli su gnev bogova i za kaznu su im oni poslali ludilo, tokom koga počine ubistvo i primorani su da beže, da ih ne bi gonili osvetnički duhovi ubijenih. Brojni su primeri istorijskih ludaka koji su zgrešili ubistvo. Tračanski kralj Kotis u napadu ludila je ubio dva stražara i isekao ženu na komade, a Atarb je ubio svetu pticu Asklepija. Atarba su osudili na smrt, a pravdanje ludilom nije prihvaćeno.

---

<sup>74</sup> Vaughan, *Op.cit*, str. 59.

U *Ilijadi* bogovi mrze junaka. *Quem deus vult perdere, dementat prius*. Koga Bog želi da uništi, prvo mu oduzme pamet<sup>75</sup>. Ovu rečenicu njen prevodilac sa latinskog, Džejms Duport (1660), pripisuje Euripidu. Direktna veza između božanstava i mentalnih poremećaja bila je posebno jaka i u osamnaestom veku, kada se otvara mogućnost da je ludilo intelektualna zabluda. No, i dalje se ona prepoznaje jedino u religioznom sistemu. To je bilo i moralno, ali i zakonsko pitanje. Prva oslobađajuća presuda na osnovu umne bolesti izrečena je 1505. godine, a prvo zabeleženo psihijatrijsko veštačenje na sudu bilo je u slučaju erla Ferersa, 1760. godine. Tada je načelnik bolnice „Vitlejem“, dr Džon Monro, rekao da svaki zločin potiče od poremećenog uma.

Ideja da bogovi kontrolišu sve ljudske postupke, i dobre i loše, u osnovi je grčka. Ludilo je kazna za kršenje božanskog prava, ali bogovi mogu i navesti čoveka na prekršaj. Hrišćanstvo ovo ublažava pojmom iskupljenja i postojanja božanske svrhe. Kroz patnju, grešna duša se iskupljuje za greh. Od Šekspirovih junaka, Lir je najizrazitiji primer paganskog poigravanja bogova ljudskim životima i umovima, uz hrišćanski kontekst ljubavi, praštanja i milosti, koji će mu posle sve patnje doneti utehu i nadu, da bi ga već u narednom trenutku prepustio besmislu i smrti kao izbavljenju.

Tipičan antonim ludila, i kod Platona i kod tragičara, je *sofrozina*, umerenost. Zadatak dramskog pisca je da pruži umeren portret najneumerenije crte ljudskog mentalnog života<sup>76</sup>. Longin je govorio „čak i u bahanalijama mora se ostati trezan“. Da bi to mogao da opiše, pisac mora da dopre do tih sfera, a samim tim i da olabavi samokontrolu, ali tačno onoliko koliko je potrebno da bi zauzvrat i publika mogla da popusti sa svojom odbranom. Ludilo je razuzdano pozorište. Dok kod Homera presudnu ulogu imaju bogovi, u dramama je ljudski faktor najvažniji:

---

<sup>75</sup> Padel, *Op.cit.*, str. 3.

<sup>76</sup> Simon, *Op.cit* str. 92.

Euripidova Hekuba čak kaže da nije Afrodita naterala Jelenu i Parisa da urade to što su uradili, nego Jelenina požuda i želja za luksuzom.

Starogrčka predstava o emocijama i njihovoj povezanosti sa ludilom potpuno se razlikuje od pojmova moderne civilizacije.<sup>77</sup> Za stare Grke emocije su nešto što dolazi spolja, one lutaju, uzburkaju vazduh i vodu, nadimaju iznutrice, one su nezavisne, demonske sile. U petom veku se nije smatralo da je neko lud ako vidi bogove ili stupi u direktan kontakt s njima. U našem svetu, to se smatra ludilom jer je halucinatorno: jer bogovi ne postoje. To su tvorevine poremećene mašte.

Kod starih Grka, osećanja su kretanja vazduha i tečnosti u telu, ali i kretanje demona. Osećanja se u čoveku kreću automatski i pomrače mu um. Ona unutra ključaju, gore i uništavaju. To je tragičarska verzija normalne svesti koju pomuti strast. Ključne za proučavanje ludila u grčkim tragedijama su same reči, vokabular i gramatika. Reč „ludilo“ može biti prevod za mnoge grčke reči<sup>78</sup>. *Anoia* je odsustvo uma, intelekta (*nous*); *paranoia* je pokret van uma. *Aphrosune* je nedostatak ili odsustvo uma, organa za razmišljanje i osećanje, duha (*phren*). Iz te imenice nastala je reč šizofrenija.

Grčka kultura, mimo tragedije, sugerise da je ludilo prolazno.<sup>79</sup> Aristotel ga definiše kao dejstvo strasti na um, kao kad neko zaspi ili se opije. Bes, seksualne strasti i druga slična stanja dovode do gubitka razuma, a kad se on povrati, osoba je ponovo normalna. Platon za ludilo koristi reč *oistros*, koja označava muvu obad. Podložnost napadima ludila je kao ujed ove muve. Obad nije kao muva ce-ce, čiji otrov ostaje u krvi. Kod starih Grka nije bilo moguće zaraziti se ovom bolešću, a da to ostali ne vide. U našem svetu, i kada napad prođe, osoba je i dalje luda, samo se ludilo povuklo ili pritajilo.

---

<sup>77</sup> Padel, *Op.cit*, str. 8.

<sup>78</sup> *Ibid*, str. 13.

<sup>79</sup> *Ibid*, str. 34.

Najčešće katastrofe u grčkim tragedijama su ubistvo, samoubistvo i ludilo. Ludilo je bilo širok pojam za sve ekstremne strasti, ali čest je bio i opis kliničkog ludila, sa halucinacijama i zabludama. Kod Eshila je najpoznatije Orestovo ludilo, do koga su dovele Furije zbog toga što je usmrtio svoju majku. U prvom komadu trilogije, *Agamemnon*, Kasandrino ludilo je proročko. U *Okovanom Prometeju*, Iju je izludeo obad koga su poslali Zevs i Hera.

Postoje četiri vrste ludila datog od bogova.<sup>80</sup> Prvo je proročko. Drugo je *menimata*, odnos između mrtvih i živih. Sama reč znači „uzroci gneva“, poput osvete Kadmovom potomstvu za ubistvo Aresove zmije. Treće je ludilo muza, pesnička manija. Četvrto je erotsko ludilo, koje se dešava onima koji istinski vole i koji time spašavaju sebe, ali i voljenu osobu. Niknu im krila, duša im dobije konje i kočiju.

U tragediji postoje dve osnovne slike uma.<sup>81</sup> Većina um predstavlja u obliku posude, pasivnim, a u njega ulaze emocije spolja. Nešto dolazi spolja i menja nas iznutra. U tragediji, grčkim jezikom osećanja i razmišljanja dominira „ženska“ slika uma.<sup>82</sup> Um je mračan, unutrašnji organ u koji se prodire; on se puni krvlju koja ga poplavi, nečista i nekontrolisana. Kao ženska utroba. Dakle, pomeranja uma porede se sa ponašanjem materice. Kad nešto loše krene, materica se pomera, izmešta iz svog pravog mesta, poput uma. Obolela ili nekorišćena materica luta telom i izaziva bolest. To je početak teorije o histeriji, nama dobro poznate iz tumačenja Ofelijinog i Lirovog ludila, kao i rodnog aspekta, uopšte.

Dva su razloga za privremeni karakter ludila. Jedan je medicinski. Starogrčki lekari su se bavili i hroničnim, ali mnogo više akutnim stanjima. Ludilo je bilo jedna od bolesti iz Pandorine kutije, koje lutaju svetom, a u nama borave privremeno. Drugi razlog je književni, pitanje narativne funkcije. Ludilo je u svakoj

---

<sup>80</sup> *Ibid*, str. 83.

<sup>81</sup> *Ibid*, str. 42.

<sup>82</sup> *Ibid*, str. 129.

priči imalo određenu ulogu. Hera je zaludela Herakla da bi ubio svoju porodicu. Atina je zaludela Ajaksa da bi prestao da ubija Grke, i time ga ponizila. Kada uspuni svoju svrhu, ludilo više nije potrebno. Ludilo može imati trajne posledice, ali ono samo po sebi nije trajno. Kod Šekspira, takođe, ono ima dramaturšku funkciju, češće je sredstvo nego cilj, motiv a ne tema.

Tri Euripidova komada imaju ludilo kao centralnu temu: *Heraklo*, *Orest* i *Bahantkinje*, dok u njegovom poslednjem komadu, *Ifigenija na Tauridi*, postoje scene u kojima Orest doživljava iznenadan napad ludila, a u *Ženama trojanskim* Kasandra je luda. U opisu Heraklovog imaginarnog putovanja, u opisu ludila u kome ubija ženu i decu, on halucinira da napada citadelu Mikene, čije bedeme ruši.

Longin je zabeležio da je Euripid posebnu pažnju posvećivao ljubavi i ludilu.<sup>83</sup> Kod Eshila ludilo potiče od nepodnošljivih i međusobno suprotstavljenih spoljnih sukoba, a ne iz unutrašnje ambivalentnosti.<sup>84</sup> U trilogiji *Orestija*, Klitemnestra sanja da je rodila zmiju, koju je i podojila, ali ova joj je izgrizla dojku i uz mleko sisala i krv. Orest taj san tumači kao svoje pretvaranje u zmiju, odnosno u ubicu majke. Apolon mu je naredio da ubije majku i osveti oca. Ukoliko ne posluša Delfe, stići će ga kazna koja svojom oralnom agresivnošću (zubi koji će mu izgristi tkivo, čirovi koji napadaju meso...) podseća na majčin san. Orest je priklješten u sukobu dve kosmične sile, majčinog i očevog prava, i koji god put da odabere, ludilo je neizbežno. Dalje, suočava se sa mogućnošću da se obruka tako što će ga poraziti žena i muškarac sa kukavičjim srcem žene - Egist. Kao da postoji nagoveštaj da Orest ovde mora da se bori protiv sopstvene ženstvene strane. Kada ga ceo Arg slavi što je osvetio oca i oslobodio grad, ubivši dve zmijske jednom udrcem, on jedini vidi Furijske i mora da beži. Kada mu hor kaže da je ubio zmijske, njemu se Furijske priviđaju kao zmijske koje su splele venac. Sukob između Apolona i Furijske dat je kao sukob muškog i ženskog principa u njemu. Njegova majka je

---

<sup>83</sup> Simon, *Op.cit.*, str. 100.

<sup>84</sup> *Ibid.*, str. 108.

zmija, on je zmija (iz majčinog sna), a sada i boginje osвете imaju obličje zmiје, uz savest koja ga peče kao ujed zmiје. Njegov opis početka ludila govori o silama koje su izmakle kontroli, o pobunjenim čulima sa kojima se bori i kočiji koja nekontrolisano skreće sa staze.

Nasuprot tome, u Euripidovom *Orestu*, kada Menelaj pita Oresta koje bolesti su ga spopale, on odgovara: "Svest – to što znam da sam počinio gnusna dela" (I.369). A ko su Erinije? One su nešto kao Gorgonci, kao Harpije bez krila. Iz očiju im curi nešto prljavo, odevene su u crno i obavijene zmiјama. Svete prolivenu majčinsku krv sisanjem krvi živih ljudi. Materice su im pune otvornih isparenja od kojih se njihove žrtve skupe i osuše. Ali kastracija (ili impotencija) koju izazivaju nije samo simbolična: one bukvalno uništavaju i gnječe genitalije i ostatak tela. A ludilo im je, naravno, specijalnost: kažu da pevaju pesmu nad žrtvinom glavom, izlude joj mozak i odnesu razum, ta pesma okiva um i od nje smrtnici venu (II.341-46). To su veštice radile Makbetu. Međutim, Erinije su i same podložne mentalnim mukama i sukobima. One moraju da muče druge da ne bi trpele muke griže savesti i noćnih mora. Tako ih Klitemnestrin duh kori što su spavale kad je trebalo da gone Oresta. Pesnik nam daje "dijagnozu" Erinija<sup>85</sup>: imaju bolove ispod srca i ispod jetre – bukvalno odlika hipohondrije, a gorak crni bes je melanholija. Tako i mučiteljke imaju svoje mučitelje. Motiv za njihovu melanholiju je potcenjenost i lišenost počasti, zbog čega proklinju i uništavaju. Muški bogovi žene smatraju nebitnim za produženje vrste, zato su im materice pune otrovnih isparenja. Oralno-sadističke slike mogu, sa psihoanalitičkog stanovišta, biti destruktivna majčinska introjeksija, odnosno dečija slika ljute, depresivne, zahtevne ili majke koja ga kažnjava. Krv i prljava odeća mogu biti aluzije na menstruaciju i rođenje deteta. Furiје su, dakle, detinja introjeksija besne, frustrirane, dismenoreične majke, koja od sina traži zadovoljenje, nesvesno ga kažnjavajući za svoje jade i dajući odušak gnevu na muža. To bi bile fantazije muškarca koga je moći ženski gnev

---

<sup>85</sup> *Ibid*, str. 106.



kastirao ili učinio impotentnim, a što je pothranjivao njegov projektovani bes. To je i primitivni superego koji potiskuje nežnost i milost.

U Euripidovom *Orestu* po sredi je paranoja, ne mračna melanholija. Klinička slika ludila ovde je jasnija i detaljnija. Šest dana nakon kremacije majke koju je ubio, Orest počinje da halucinira i vidi Furije koje ga napadaju. U jednom trenutku pokušaće da ih odvrati zamišljenim lukom i strelom. Kada ne halucinira i ne spava, on plače pod pokrivačem. Jedva da uzima hranu i vodu i želi da umre. U snu Orest povratu bistrinu uma, a između halucinacija plače, kao i većina psihotičnih osoba, zbog svesti o neizdržljivom sukobu koji je i izazvao ludilo. U *Orestu* vest o dolasku Menelaja i Jelene ponovo pobudi gnev protiv Jelene i majke, a Elektrin dodir utehe aktivira osećaj ambivalentnosti prema najvažnijim ženama njegovog života, osećaj koji hrane i želja za osvetom i čežnja za bliskošću sa brižnim ženskim osobama. Kada vidi Furije, te "device krvavih očiju i kose od zmija", on i Elektru koja ga neguje sada vidi kao zmiju, istu kao što su one. Klitemnestra, Jelena, Elektra i Furije – sve se stapaju u jedno. Hamlet je Ofeliju poistovetio sa svojom majkom i svim grešnim ženama, a bes zbog majčine prerane preudaje i uopšte, sposobnosti da i dalje oseća strast i želju, usmerava na nedužnu devojkicu, napadajući je zbog ulepšavanja lica i zavodjenja muškaraca. Ti grešnici koje ona ne sme da rađa, to su slike njega samog, koji je lagao, iskoristio, bio sklon raznim nitkovlucima. Imamo osećaj da je tu ocrnio sebe kao Malkolm u kušanju Makdafa, ali sasvim je moguće da je to stvarno mislio o sebi i ljudskom rodu, u trenutcima moralne i emotivne kapitulacije. Elektra se predstavlja kao jedna od tri ćerke, a Orest u njoj vidi jednu od tri Furije. Oseća se bespomoćno, što je odlika žena. A žene su izvor požude, koja je ishodište Orestovih nedaća. On od Apolona traži luk i strelu, kao simbole falusne moći; iz pasivnosti prelazi u aktivnost, a krivicu svaljuje na Apolona, dakle eksternalizuje krivicu i odgovornost. Konstantno se plaši da će mu žene oduzeti

muškost ("unman him"), pa ih uništava<sup>86</sup>. Prisutna je i nota privlačnosti između njega i sestre, kada ga ona neguje i nežno dodiruje, ali i kada razmišljaju o zajedničkom samoubistvu kojim bi preduhitrili izricanje kazne i pogubljenje. No, kada se Elektra složi da Jelenu treba ubiti i Hermionu uzeti kao taoca, ona gubi odlike ženstvenosti ("unsexed", kao Ledi Makbet): "O, ti duh muškarca imaš, iako si po telu žena!" (II.1205-1206). Ona se na kraju uda za njegovog druga, zapravo brata, Pilada. Incest se prvo negira, pa potom izmešta. Elektra je zapravo prava Klitemnestrina ćerka, još jedna žena muških osobina. Taj motiv je Sartr sjajno opisao u svojoj priči *Muve*.

Nigde kao u *Kralju Edipu* nije prisutno toliko privida i iluzija<sup>87</sup>. Pentej je prikazan kao čovek od imaginacije, može da vidi nešto što se dešava drugde, posebno postoje primese seksualnosti. Takvu imaginaciju kod Šekspira ima Makbet. Dok je još zdrav, Kadmo i Tirezija kažu Penteju da je lud i da ne vidi dobro. Zato je i očekivano da u procesu gubljenja razuma on pati od vizuelnih poremećaja. Tirezija mu kaže "toliko si bolno lud, da ti / lekovi neće pomoći, iako si / ti lud zbog lekova" (II.326-28). Ovde se naglašava oralni aspekt ovog boga: on daje vino, koje donosi san, melem za sve boljke, a Penteja je oslepilo sopstveno zlo i neće se izlečiti jer odbije Dionisove darove: vino, ples, ekstazu i zaborav utapanjem u grupu. Agava, međutim, poludi baš kroz apsorpciju u grupu. Pentej odbija da učestvuje čak i kada je obučen kao Bahantkinja, samo posmatra sa strane. Agava ne da učestvuje, već je i jedan od vođa. Pentej doživi slom jer ne može da podnese svoju žensku stranu koja nije okrenuta ka moći. On ne može da slavi boga koji je dvopolan, koji oslobađa žene i poziva na zadovoljstva koja ne podrazumevaju snagu i status. Čak i Zevs ima matericu u kojoj je nosio Dionisa. Žene se okupljaju oko takvog boga da bi slavile svoju žensku stranu, ali i dobile prerogative muškaraca. Šekspirovi tragični junaci, po tumačenju psihoanalitičara, takođe ne

---

<sup>86</sup> *Ibid*, str. 112.

<sup>87</sup> *Ibid*, str. 117.

mogu da podnesu ženski aspekt u sebi i tek kada i fizički eliminišu žene iz svojih života, povrate mušku snagu i dominaciju. Ekstaza Bahantkinja prerasta u ludilo jer se konflikt ne razrešava – žene se okupljaju oko *thiasosa*, štapa koji je falusni simbol. Dakle čak i kada su dvopolne ili muževne, i dalje su zavisne od muškaraca. Drama kulminira susretom dva ludila, Pentejovog i Agavinog. Ona nosi Pentejovu glavu, verujući da je lavlja, i proglašava se pobednikom, iako je Dionis unapred pobednik. Ono što je u komedijama “bitka između polova”, u tragedijama je tragičan susret.

### II.i.iii. Ludilo i tragična greška

Iza slike uma u tragediji stoji Homerovo shvatanje unutrašnjeg i spoljnog oštećenja. Jedna Homerova reč, *ate*, ukazuje na oštećenje uma ili štetu nanetu životu, odnosno sudbini. Ovu reč pominje Šekspir u *Kralju Džonu*<sup>88</sup>: ... „An Ate, stirring him to blood and strife“ (2.1). Ludačko nasilje prema drugima, okrutnost u porodici, preljuba ili krađa, to su *aphradie*, ludačka nesmotrenost. Oni zahtevaju kaznu, koja je ujedno i odgovor - *amoibe*. Homeopatski princip je veoma prisutan kod Grka. Afrodita, boginja koja je favorizovala Helenu, ujedno joj je i najveća pretnja. „Ako me ne poslušáš, mrzeću te onoliko koliko sam te volela“. Tačno toliko je Lir kaznio svoje omiljeno dete, kome je hteo da da sve, a ostavio ga bez ičega, jer je od nje tražio sve, a dobio pola. Kao što milost bogova može da preraste u mržnju, tako i *ate* može da od uzroka postane posledica, odnosno kazna.

U tragediji je ludilo zamenilo *ate*,<sup>89</sup> reč koja označava nesreću ili propast. Ludilo je postalo deo tog aparata koji povezuje uzrok zlodela sa posledicom i kaznom. Kod Homera ludila uglavnom nema, umesto ludila prisutna je *ate*. Ta

---

<sup>88</sup> Padel, *Op.cit*, str. 167.

<sup>89</sup> *Ibid*, str. 188.

nesreća je u tragediji oštećenje zdravog razuma (*phrenes*), koje ima teške posledice po spoljni svet. Tragedija ispituje štetu koju oštećeni um može da nanese. Tragedija je, kao i atinsko društvo, nasledila sled štete i kazne u jednoj reči. Tragično ludilo ima dve faze: može dovesti do zločina ili ga kazniti. Dve njegove primarne uloge u tragediji su da bude instrument i kazna za zločin. Ludilo nas navodi na grešku, ali i kažnjava tu grešku. Bogovi izlude Ajaksa, Herakla i Agavu da bi oni učinili nešto što će dovesti do uništenja njihovih života. To je kazna ljutih i uvređenih bogova. Ali, samo ludilo nije kazna. Ono je instrument kazne. U slučaju Oresta, međutim, ludilo jeste kazna.

Ludilo kao božija kazna prisutno je u mnogim mitovima.<sup>90</sup> Kao *ate* kod Homera, ovo kazneno ludilo može se povezati sa Erinijama. Ponekad bogovi kazne jednu osobu ludilom neke druge, kao što je bio slučaj Hipolita i Fedre. U osnovi ostaje odnos ljudskih bića i božanstava.

Aristotelov koncept „tragične greške“ (*hamartia*) nije samo greška u smislu fakta: on je zaodnut moralnom krivicom. Greška nije odvojena od zlodela, ludilo od rđavog, nenamerna nezgoda od odgovornosti za štetu. Tu su obuhvaćene mnoge stvari koje mi u hrišćanstvu razdvajamo: zločin, nedelo, sramotna dela, intelektualne greške. Iz tog raspona značenja potekao je hrišćanski pojam „greha“. Pre Aristotela, Platon je iznosio neke teze o grešci. Krajem petog veka, Sokrat je rekao da niko ne greši namerno, voljno. To bi značilo da, pošto je vrlina u znanju, niko ne čini loša dela svesna, te da ih ne bi činili kad bi znali da su loša. U tom slučaju, govorimo o intelektualnoj pogrešci. Kod Aristotela se *hamartia* odnosi na nenamerno zlo, na grešku iz neznanja ili strasti. Dakle, zlodela sa olakšavajućim okolnostima. To je njegovo shvatanje ljudske nestabilnosti i pripada negde između krivice i podložnosti proizvoljnoj nesreći. Imenica *hamartia*<sup>91</sup> javlja se u kontekstu ludila. Pentej moli Agavu: „Sažali se na mene, majko! Ne ubij sina svog / Greškom

---

<sup>90</sup> *Ibid*, str. 192.

<sup>91</sup> *Ibid*, str. 199.

(*hamartia*)“. Ona ga, međutim, pod dejstvom Bahusa, rastrgne. Ova reč javlja se u istoj drami u kontekstu seksualnog greha Semele sa Zevsom. Agavin greh nije voljan, dok Semelin jeste. Latinska reč za grešku, *error*, znači „lutanje“, „skretanje s puta“, kao što *delirium* znači *de lira*, van brazde. Zbog takvog skretanja ljudi osećaju stid, ali nisu oslobođeni ni odgovornosti. Za počinjeno se plaća. Reč *mainomai* („lud sam“) povezana je sa *miainomai* („zagađen sam“). Ludilo, zagađenje, bolest i neprijateljstvo, povezani su. Kao greška ili ludost, automatski izazivaju posledice. Plaćate za ludilo koje vas je zahvatilo. Zlodela i ludilo nisu deljivi. Greška je deo i jednog i drugog: i za nju se kažnjava.

U svim ljudskim odnosima u pitanju je čast bogova. Platon ludilo deli po tome šta ljudi rade i po tome koji ih bogovi na to navode. Tu su Erinije, Dionis, Afrodit, Eros, Hera, čak i Atina. Tragedija je proizvela mnoge reči i demonska otelovljenja ludila, kao i njegove tragične slike: mrak, izvrnuti um i oči, samouništenje, deceubistvo, i drugo. Démoni u našim životima i međuljudski odnosi koje uređuju definišu nas same. U tragediji, bogovi su božanstva spajanja (Afrodita, Eros); borbe (Aris); zabave, ugovora, obećanja i njihovih kršenja. Medeja u svojim odajama ima Hekatine oltare, što su slike mračnog i ubilačkog u njoj samoj. To su različite sile u nama, koje se međusobno bore.

Ajaks odbija bilo kakvu pomoć u bici, izdižući se iznad ljudskog i insistirajući na samodovoljnosti. Zato ga Atina kažnjava ludilom, a tako lud, prihvata njenu pomoć. Njegova kazna uključuje i zabludu, jer veruje da mu je Atina saveznik: ono što nije prihvatao kao zdrav. U srcu njegovog ludila je odnos smrtnika prema bogu, to jest protiv njega (*theomachia*). Makbet je, tako, ostao sam, otuđen od žene sa kojom je tako dobro funkcionisao na početku svog krvavog puta, sam će izaći pred Makdafa svestan da mu je to sudnji čas. Veštice su ga izneverile kad je postao suviše osion i nezahvalan, prestavši da služi njima, već svojoj ambiciji. Suprotstavljanje smrtnika bogu je suludo, a i najgora moguća greška. Ludilo je ljudsko kršenje božijih zakona, ali i kazna za iste.

Aristotelova *hamartia*<sup>92</sup> je odgovor na tragično ludilo. Ne na stvarno, životno ludilo, već na ono hiperbolično. I stvarno i hiperbolično ludilo naslednici su Homerove *ate*. Aristotel koristi reč *hamartia* da bi prikazao šta ludilo, i stvarno i hiperbolično, nude tragediji i njenoj publici. U stvarnom ludilu, božanska upletenost je nedvosmislena. Tezej zna da mu je Heraklo ubio decu zato što ga Hera mrzi, te je ludilom naterala Herakla da to učini. U hiperboličnom ludilu, u nesmotrenosti kad Pentej uvredi Dionisa, prisutni su i ljudski i božanski agens. Mešanje bogova u naš um i rasuđivanje je i ljudsko. Patroklova nesreća (*ate*) predstavlja naglost usled ludila, koju tragedija prikazuje, a *hamartia* tumači. Bogovi su ga naterali da prekorači granice koje mu je postavio Ahil, ali dela su, ipak, njegova.

Jedna od karakteristika ludila je samouništenje. Svi Šekspirovi tragični junaci kao da hrle u ludilo, lišavaju sebe ljubavi i prijatelja, donose fatalne odluke, biraju smrt iako su mogli da imaju život. Lep i udoban život. Lir jeste zakoračio u devetu deceniju, ali mogao je mirno da čeka kraj, spokojan i bezbedan; Hamleta je čekao presto, žena koja ga voli, povratak u Vitenberg ili makar plodotvorno delovanje i ostvarenje pravde; Otelo je imao mirnu luku posle toliko bura i ratova, blaženstvo koje je ličilo na raj; Makbet je napredovao zahvaljujući hrabrosti i veštini ratovanja, koje su mu donele poverenje i poštovanje Kralja. Ali, sve to su odbacili zaslepljeni ludilom, ambicijom ili zabludom.

Lude osobe zapostave svoje telo. Orest ne jede i ne kupa se. Kada hor čuje da Fedra ništa ne jede, pita je li to zbog *ate*, što je u ovom kontekstu najbliže ludilu. U hiperboličnom ludilu ovo je zanemarivanje sopstvenog interesa. Prometej odbija da Zevsu kaže nešto što samo on zna, svestan da će ga mučiti. Gorgija<sup>93</sup>, retoričar iz petog veka, rekao je da je ludilo kada pokušavate nemoguće, kada činite nešto protiv sebe i svojih prijatelja, a u korist neprijatelja, kad život pritisnete stidom i

---

<sup>92</sup> *Ibid*, str. 205.

<sup>93</sup> *Ibid*, str. 207.

učinite ga podložni, padu. Radite nešto protiv svog interesa, kako to svet doživljava; izokrećete normalne stavove prema prijateljima i neprijateljima. I stvarno i hiperbolično ludilo uključuju samouništenje. Najteži vid samouništenja je umorstvo sopstvene dece, ubistvo koje je prototip užasa u grčkoj imaginaciji. Tipično je za tragediju, ali prisutno je i van tragedije. Dete je nada. Ubistvom deteta, čovek ubija svoju budućnost, preživljavanje. Ubistvo dece je samouništenje i zato što taj čin, pored greške, sadrži i zagađenje. Herakla je zagađilo ubistvo dece. Najgore i najčudnije kod Medeje je to da nije luda, a ne doživi ni zagađenje. Ledi Makbet se kune da bi ubila sopstveno dete usred podoja, ako je dala reč; Makbet ubija Bankovo i Makdafov decu, svestan da su deca produžetak života, loze, imena: ono što on nema.

Dakle, ono što ludilo radi je greška. Samouništenje. Zašto? Odgovor se može naći zahvaljujući Homerovom konceptu *ate*<sup>94</sup>, Dolazi do gubitka nečega vrednog – suda, samozaštite, uz dodatak neke tuđe destruktivne sile. *Ate* je bio praistorijski model tragičnog ludila. I jedno i drugo povezuju štetu nanetu drugome sa štetom nanetom sebi. Nešto demonsko i divlje se uvuče u čoveka, a izgubi se ljudsko jezgro.

Iako je Aristotelova *hamartia*, samouništenje i uništenje drugih, delo božanstava, to ne znači da dolazi spolja. Demoni su i u nama. Jezik poznaje dve reči za bogove: *theos* i *daimon*<sup>95</sup>. *Theos* je nešto odvojeno od ljudi, što sve radi izdaleka. *Daimon* je božanstvo koje uđe unutra: ono nečovečno u čovečnom. Isti bog može se zvati *theos* ili *daimon*, u zavisnosti od toga da li se bliže umeša, da li uprlja ruke zalaženjem u ljudske živote. Etimologija reči *daimon* je *daio*, što znači „delim“. Da li to znači da božanstva izazivaju podele u ljudskom životu i umu? Raznolikost demona poklapa se sa raznolikošću tragičnog ludila. Ludilo kao samouništavajuća greška, mrak, iskrivljena percepcija, otuđenje i ostalo, mnogi su

---

<sup>94</sup> *Ibid*, str. 209.

<sup>95</sup> *Ibid*, str. 211.

aspekti jedne stvari. Nekoliko vekova nakon Homera, Platon je konstruisao model uma kao bojnog polja sa nekoliko zaraćenih strana<sup>96</sup>. Ludilo je pobeda jedne strane, divlje i impulsivne strane mozga. Prema tome, ludilo počinje kao namera, i to pojedinca a ne boga. To će kasnije biti osnov za sve psihodinamične teorije mentalnih poremećaja. Ludilo i ludost izazivaju trojanski konji koji su u svima nama, moćne sile koje ruše i podrivaju da bi ostvarile svoju misiju. U nekim kulturama i dobima ove sile su spoljašnje, a u drugim unutar pojedinaca.

#### II.i.iv. Telesne tečnosti i melanholija

To kakvo je ludilo opisuju zdravi umovi na osnovu onoga što vide i zamišljaju. Tragedija, bilo Šekspirova ili starogrčka, predstavlja ludilo sa stanovišta svoje normalnosti.<sup>97</sup> Bolesni um je mračan, kao i njegov poremećaj. Biološki i demonski uzroci ludila su crni. Oni koji šalju ludilo su deca noći, Erinije koje ustaju iz Hada. Crno je i boja melanholije, kojom se ogrće Hamlet. Magijsko-medicinski uzroci ludila uključuju i crne korene koji se noću vade iz crne zemlje. Banko pita „jesmo li jeli taj nezdravi koren koji zarobi razum?“ (*Makbet*, 1.3.84.) U unutrašnje organske uzroke spada i crna žuč. Reč *melanholija* potiče od *melas* (crn) i *chole* (žuč). Prvi put je upotrebljava Aristofan, kroz reči ludog prodavca ptica. Grčki lekari koristili su biljku čemeriku u razne svrhe, a od petog veka posebno za lečenje ludila. Homeopatski, crni deo korena, onaj u crnoj zemlji, lečio je, ali i uzrokovao ludilo. U grčkoj poeziji strast, pre svega bes, opisuje se kao tamno, uzburkano ključanje: unutrašnja oluja koja pomrači unutrašnjost. Kada se Lirova oluja stišala, razum se povratio i on je krotak i skrušen. Inače, Lir je tipičan kolerik i dejstvo crne žuči kod njega je, ako je verovati njegovim ćerkama, stvar naravi više nego okolnosti i starosti.

---

<sup>96</sup> Simon, *Op.cit*, str. 68.

<sup>97</sup> Padel, *Op.cit*, str. 47.



Reč *menos*, koja označava crnu boju, ali i bes ili silu, pominje se kod Sofoklovog Likurga i Homerovog Agamemnona. U strasti organi otiču i pocrne. Dakle, slika ludila je slika poplave crne strasti. U tome je lekovito svojstvo ove biljke. Ona izbacuje crnu tečnost iz organizma, te ludilo koje je divljalo unutra jenjava. Uloga crne žuči menja se oko 400. godine pre nove ere. Ona je crna tečnost koja diktira mentalni poremećaj<sup>98</sup>. Organski izvor ludila je crna tečnost. Sistem telesnih tečnosti (humora) počinje sa hipokratičarima, ali oni su pre svega bili pod uticajem Empedokla, pesnika i filozofa iz petog veka. Budući da je verovao da su unutrašnjost čoveka i njegovo okruženje istog sastava, kao glavne elemente tog sastava imenovao je sunce, zemlju, nebo i more. U nama, mešavina ovih elemenata određuje naš karakter. Alkmeon iz Krotona, međutim, govori o nekoliko kvaliteta ili sila: vlaga, suvoća, hladnoća, toplota, gorčina, slast, i ostalo. Zdravlje je ravnoteža između ovih sila. Monopol jedne dovodi do bolesti. U petom veku, crna žuč nije tečnost (*humor*) nego patogeni agens. Ogledi s kraja petog veka ukazuju na crnu žuč kao obolelo stanje obične žuči. Međutim, oko 400. godine pre nove ere, udružuju se učenja Alkmeona i Empedokla, pa se tako zajedno primenjuju na tečnosti (humore): ti elementi su i uzrok i simptom bolesti. U Čovekovoju prirodi, najvažnijem delu o ovom procesu, piše: „Ljudsko telo sadrži krv, flegmu i žuč, žutu i crnu.“ Tečnosti odgovaraju godišnjim dobima. Doba krvi je proleće, toplo i vlažno. Za žutu žuč je leto, toplo i suvo. Za crnu žuč je jesen, hladna i suva. A za flegmu je zima, hladna i vlažna. Kasniji autori povezivali su četiri telesne tečnosti i godišnja doba sa četiri čovekova doba, odnosno uzrasta: detinjstvo, adolescencija, zrelost i starost. Kod Grka se nakon petog veka svaka telesna tečnost povezuje sa nekom bolešću. Crna žuč se povezuje sa kožnim oboljenjima, ali i sa ludilom. Crna tečnost, kako je kasnije objašnjavao Galen, vlaži um i pomračuje ga. Otuda crna boja kao slika o ludilu, ali i kao nešto što ludilo čini opskurnim, teškim za razumevanje. Slika uma je slična Hadu, čije reke protiču kao mračne strasti kroz

---

<sup>98</sup> *Ibid*, str. 50.

um. U Hadu i umu paralelno stanuju ludilo, Erinije, crni snovi. To je mesto odakle dolazi strah.

Dakle, od petog veka, crna žuč je organsko objašnjenje za ludilo. Ali, ranije je ona značila i bes. *Mania* je filološki povezana sa *menosom*, crnom bojom. Hipokratovi sledbenici koriste još jednu reč za crnu žuč, a to je *cholos* ili *chole*. Ludilo izaziva crna, gorka tečnost nalik krvi, u iznutricama. Kao što je Ciceron rekao, ono što su Grci zvali melanhelijom, Rimljani su zvali besom (*furor*).

U modernoj dijagnostici, melanholija znači maničnu depresiju. Melanholična depresija je patološka žalost. Ne za stvarnom osobom, već za unutrašnjim predmetom koji je izgubljen, koji osećamo da smo uništili. Od sebe krijemo neprijateljstvo koje osećamo. Ne možemo da živimo bez njega i otud žalost i samooptužbe. Melanholična depresija (najveći rizik suicida) „treba da spreči pojavu neprijateljstva“. Njeni simptomi su „reakcija na spoznaju da su se u našoj odbrani od neprijateljstva pojavile rupe“, kako je to opisao britanski psihoanalitičar Rajkroft 1968. godine. A to se poklapa sa grčkim gnevom u melanholiji. U ludilu. Kod Šekspira je najizrazitiji primer ovakvog junaka Hamlet, sa svojom melanhelijom i preteranom žalošću, kao i sa Eliotovom „dijagnozom“ nedostajućeg predmeta te žalosti („objective correlative“) koji bi je opravdao i učinio smislenom.

Ako pođemo od Aristofana,<sup>99</sup> u petom veku je „melanholičan“ bio izraz ekvivalentan „ludom“. Hipokratovi sledbenici koriste reč melanholija za napad ludila. A u teoriji o telesnim tečnostima, melanholik uvek ima višak crne žuči i sklon je bolestima koje od nje potiču, kožnim bolestima i napadima buncanja. U četvrtom veku, etičari melanholicima pripisuju nasilan, impulsivan karakter. Renesansa je ovu reč koristila uglavnom na dva načina: da imenuje bolest i temperament. Ali, stara značenja su se mešala s novim i u osnovi je ostala crna žuč.

---

<sup>99</sup> *Ibid*, str. 54.

Crna žuč je u zapadnoj misli ostavila traga kroz tri snažne grčke slike o ludila. Jedna je Platonova grozničava ekstaza i nadahnuće u *Fedru*, koja je povezana sa pojmom istinitog viđenja. Druga potiče od fiktivnog sukoba između Hipokrata i Demokrita, a treća od Homerovih ludih tragičnih junaka. U renesansnoj opsesiji, ove slike stapale su se sa tekstom za koji se pretpostavlja da je Aristotelov, *Problem 30*<sup>100</sup>. U njemu su ljudi junaci (kao Heraklo, koji ubija svoju decu) na sceni zajedno sa Platonom i Empedoklom, kao melanholicima. Sam Aristotel negativno posmatra melanholiiju. Ona je za njega uglavnom bolest. Ovaj tekst povezuje genijalni duh i inspiraciju sa ludilom, usled melanholije. On nabroja eminentne filozofe, političare i pesnike koji su bili melanholici zbog prevelikog prisustva crne žuči. Heraklo je ubio svoju decu, a epilepsija je zbog nejga dobila naziv „sveta bolest“. Ajaks je potpuno poludeo, a od sličnog su patili i Empedoklo, Platon, Sokrat i mnogi drugi. Melanholična priroda utiče na ljude kao vino. Kod različitih ljudi se višak crne žuči različito ispoljava. Vrela crna žuč dovodi do veselosti, ekstaze, pesama, euforičnog, erotizovanog ponašanja. Ako se ona previše približi mozgu, osoba postaje manična, entuzijastična, kao Sibila ili bahantkinje. Ali, ako imate pravu količinu crne žuči, obično ste nadareni za obrazovanje, politiku, umetnost. Svi melanholici su izuzetni i predisponirani za određenu grupu bolesti. To je bio početak glamurizacije melanholije. No, nju ubrzo potiskuje predstava o melanholiji kao bolesti. Hiljadu i dvesta godina kasnije, u renesansi, ona je rehabilitovana. Verovatno je Marsilio Ficino, prevodilac Platona i Plotina, povezoao melanholiiju izuzetnih ljudi iz teksta *Problem 30* sa Platonovom slikom božanskog ludila u *Fedru*. Za Montenja, koji je pisao između 1580. i 1600. godine, ludilo je činilo znatan osnov savremene misli, obožavanja i morala.

Pojam ludila kao nečeg bliskog geniju potiče od Platona. Ali, to dobija fiziološku potvrdu kroz Aristotelov *Problem 30*. Melanholija, ono crno u ljudskoj prirodi, osnov je genija. Organski gledano, nema razlike između ludila koje je

---

<sup>100</sup> *Ibid*, str. 56.

Herakla navelo da ubije decu i genija koji je proizveo Platonova dela. Melanholici su bili najbolji, ali i najlošiji ljudi. Slučaj Torkvata Tasa, genijalnog pesnika koji je poludeo i bio zatvoren u kavez, najupečatljiviji je u renesansi. U astrologiji, crno sunce ili crna planeta je Saturn. Pod ovim znakom rađaju se melanholici i geniji (Jung, 1967). Saturn je planeta suza i samotnjačkog života. Do sredine petnaestog veka, uticaj crne zvezde smatrao se uglavnom lošim. U Saturnov čas je sin Božiji izdan i predat smrti, Juda je bio melanholik. A onda se sve preokrenulo. Saturna rehabilituju firentinski neoplatonisti, on je sada „najuzvišenija planeta“ i izvor ljudske veličine. A *Problem 30* dobija pažnju zahvaljujući Marsiliju Fičinu.<sup>101</sup> On kaže da je melanholija jedinstven poklon od Saturna, a da su ljudi rođeni pod njegovim znakom posebni, izdvojeni od ostalih, božanski ili bestijalni, ili ophrvani najdubljom tugom. Ono što se nazivalo ludilom, sada je melanhilični genij ili genijalna melanholija.

Međutim, nisu se svi u Fičinovo vreme slagali s njim. Posebno su lekari i sveštenici napadali „genijalnu melanholiju“. Luter ju je prezirao, tvrdeći da sva tuga dolazi od Satane. Đavo dopire do ljudske mašte preko crne žuči, a melanholične ideje su u interakciji sa veštičarenjem. Melanholija je, tako, u renesansi i dalje prokletstvo i bolest koja se leči egzorcizmom. Mrak se mora lečiti mrakom. Farmaceutski lek za melanholiju je čemerika. Ali, lek je i zatvaranje pacijenta, što u drevna vremena nije bio slučaj, odnosno nije bilo u terapeutske, već samo u zaštitne svrhe. Pozna renesansa je od starih Grka preuzela homeopatski princip, ali je sama razvila sistem: nedostatak svetlosti deluje terapeutski, što srećemo i u Šekspirovoj *Bogojavljenjnoj noći* kad Malvolio kaže: „... Nemojte misliti da sam ja lud: strpali su me ovamo / u groznu pomrčinu“ Ta scena je parodija na egzorcizam Šekspirovih savremenika. Ludalo Malvoliju odgovara: „U zabludi si, ludače: ja velim da nema tame osim neznanja:“ (4.2).

---

<sup>101</sup> Padel, *Op.cit*, str. 59.

Tokom šesnaestog veka se umesto proterivanja primenjuje zatvaranje obolelih. Scene sa bolnicom Bedlam u komadima iz sedamnaestog veka ne prikazuju lečenje, samo kontrolu zatvorenih. Čuvar ih bičuje da bi održao red.

Još od starih Grka održao se osećaj da su žene mračne iznutra. U Atini su žene živele u najtamnijim odajama, u skladu sa unutrašnjim mrakom. Lir i Gloster pominju mrak gde se, u grehu, začinju deca. U modernoj Evropi, za ludake se smatralo da su mračni iznutra. Zato je ludilo dobar osnov za tragediju, koja je obavijena mrakom.<sup>102</sup> Tuga, smrt, propast, gubitak. Astrološka, teološka i medicinska tumačenja ludila u sedamnaestom i osamnaestom veku slažu se da je ludilo duhovna noć. Mrak je prirodna metafora za ludilo. Za italijanske humaniste, najsnažnija analogija između melanholije i Saturna je u tome da mogu da proizvode najveće dobro, ali i najveću štetu. Taj polaritet je, po njima, ljudskoj veličini davao tragičnu notu. To da veličina dolazi iz istog izvora kao ludilo je renesansni izum, ne starogrčki. Za Grke je ludilo bilo prokletstvo. Za renesansu, naš potencijal za velika dela dolazi od potencijala za mračno, izuzetna osoba ima poseban mrak u sebi. Taj mrak, od koga dolazi moć, može iznenada da baci osobu u zversko ludilo. Crno je boja tragedije, spolja i iznutra. To je boja *Hamleta* i *Makbeta*.

Paradoks je da je svest, kao i osećanja, preovlađujuća tečnost, ono unutrašnje – crna. Ali, i nedostatak svesti je crn. San je noć, kao smrt. Mrak živih je ogledalo sveta mrtvih. To se u grčkom kontekstu vidi po slepim prorocima, koji „vide“ u nedostatku svetlosti. U mraku vrebaju opasnosti i smrt, ali se i mogu vdeti bogovi i istine nepristupačne po svetlu. Najstarija grčka svetišta su hramovi Noći. Do najvećih istina došlo se u pećinama, u podzemnom svetlu.

Da li je ludilo nedostatak svesti ili pojačana svest, budući da je i ona crna? Koja crna boja je boja ludila? Da li ono vidi mračno i pogrešno ili, poput slepih proroka, svetlo i tačno? Odgovor tragedije je – i jedno i drugo. Kao suprotno od

---

<sup>102</sup> *Ibid*, str. 62.

svesti, ludilo vidi mračno i pogrešno. Ali, kao intenzifikacija svesti, ludilo ponekad vidi jasnije nego zdrav razum. Sofoklov Ajaks, kome je Atina oduzela razum da bi ga kaznila za oholost, ubija stoku misleći da su to ljudi. On kaže Odiseju da su svi ljudi prazne senke i da on žali čak i onoga koji ga mrzi. Takvu sliku naći ćemo i kod Horacija, koji je čoveka opisao u dve reči: *pulvis et umbra*, prah i senka.

Renesansa je preuzela predstavu o ludilu kao tragičnom ogledalu. Ajaks, koji je bio oličenje fizičke snage, izvrši samoubistvo i tako uništenje uma dovodi do fizičkog uništenja. U izgubljenom epu *Aithiopsis*<sup>103</sup> Ajaks se ubija u zoru, na granici između mraka i svetlosti. Kod Sofokla je mraku proveo sve vreme trajanja radnje, a uništen je na svetlosti. U Eshilovim *Ženama trakijskim*, on se ne ubija sam, već mu demoni (u grčkom ženskog roda) pomognu da mač nađe put. Demon je mračan i nevidljiv, senka za druge.

U *Ženama trojanskim*, Kasandra, koja je primorana da bude Agamemnonova seksualna robinja, peva o njihovom ujedinjenju kao da je venčanje. Hekuba je žali kao ludu koja pogrešno vidi stvarnost. Ne možemo da se ne setimo Ofelijinog ljubavnom razočaranja i ludila. Međutim, Kasandra je proročica. Ona prelazi sa lirske mesme na zdravorazumski jamb i dokazuje da je svesna konvencionalnih percepcija. Zna da će biti fatalna za Agamemnona. Rekla je da će ga ubiti da bi osvetila oca i braću. Pre nego što je umrla, Kasandra okonča svoj odnos sa Apolonom, bogom koji joj je podario proročku moć, ali i ludilo. Njeno ludilo je Apolonova kazna za prekršeno obećanje da će mu se podati pošto joj podari proročke moći. Njeno poslednje proročanstvo ujedno je racionalni zahtev da je Orest osveti.

Kassandra, kao proročica, ne vidi pogrešno ni kad je luda. Ali, Ajaks vidi. Zato je za njega bolje da ostane lud, jer je za njega bolje da ne vidi svoju nesreću. Kadmo kaže „kad vidiš šta si učinio, žalićeš s užasnim bolom“. Ludima loše izgleda

---

<sup>103</sup> *Ibid*, str. 73.

dobro<sup>104</sup>, a njihovi najdraži su im neprijatelji. S radošću prihvataju ono što ih uništava. Ludilo im izopači poglede, pa mrak vide kao svetlo (Ajaks) ili sinovljevu glavu kao lavlju (Agava). Tu ambivalentnost i relativnost najaviće nam veštice još na samom početku Makbeta, rečima da je lepo ružno, a ružno lepo („Fair is foul, and foul is fair“, I.i.11). Takav će biti i dan bitke protiv Norvežana, a Makbetove reči biće eho veštičijih: „So foul and fair a day I have not seen“ (I.iii.38)

U *Kralju Džonu*, Konstanca kaže:

Nisam luda; kao te sreće da jesam! / Jer tada bih mogla zaboraviti sebe!

.....

Da sam luda, sina bih zaboravila svog;

Il' mislila da je on lutka od krpa;

.....

Nisam luda,; odveć, odveć dobro znam,

Mnogobrojne jade svake nesreće.

(3.4)

Websterova Vojvotkinja od Malfija kaže „ I am not mad yet, to my cause of sorrow.“ (4.2) I ona, kao Kralj Lir, u ludilu vidi olakšanje i beg od svih jada koje pominje i Konstanca. I ne samo to, ludilo često omogući uvid u nešto što obični, „normalni“ ljudi ne mogu da vide. Dionis, „ludi“ bog, postaje i prorok. Tu su i Orest, koji za Erinije kaže „ja ih vidim, a vi ne“, što odslikava sav jaz između ludih i zdravih; i Kasandra, koja takođe vidi Erinije i ubistva unapred. Nešto drugačiji lik je Pentej, koji jasnije vidi u ludilu nego dok je zdrav.<sup>105</sup> Takav uvid u ludilu dobija i

---

<sup>104</sup> *Ibid*, str. 76.

<sup>105</sup> *Ibid*, str. 78.

Lir, praćen Glosterovim pravim slepilom i, takođe, spoznajom svoje zablude i tragične greške.

U fiktivnim pismima, Demokritovi sugrađani<sup>106</sup> zamolili su Hipokrata da dođe i izleči filozofa koji je „poludeo od previše mudrosti“. Ima nekoliko vrste simptoma: lude ideje, nesanicu, samotnjačko ponašanje i smeh. Po opisu, Hipokrat sumnja da je u pitanju ludilo i misli da je reč o melanholiji. Voleo bi da podseti Demokrita da u svetu, pored tuge, postoji i radost. Hipokrat na kraju prihvati Demokritovo osećanje prezira prema ovozemaljskim stvarima, porodici i imovini i posveti se proučavanju ludila. U tu svrhu secira životnije da bi ispitivao žuč. Na kraju je on demokritski konvertit koji zaključuje da je čovek bezvredan i beskoristan. Pobeđuje cinizam. Kao da je u pitanju Hamlet, taj „dražesni mizantrop“, kako ga je nazvao Viljem Hazlit 1817. godine<sup>107</sup>. Severnoj renesansi se veoma dopala ova priča. Slike prikazuju Platona, Aristotela, Hipokrata, Demokrita, kako zamišljeno sede i „vide“ više nego drugi zahvaljujući melanholiji. Tomas Vokington u *The Opticke Glasse of Humours* (1607) kaže da je Demokrit sebi izvadio oči da bi se više predao kontemplaciji. On je sangvinični melanholik i čini stvari koje izgledaju sulude, da bi jasnije video. Po tom posedovanju posebnog uvida, sposobnosti da se vidi više i dalje, Demokrit je izabrani alijas Roberta Bartona; po melanholiji i maski čudaka – Hamlet. A po uvidu koji dobija tek nakon gubitka fizičkog, čulnog – Gloster.

#### **II.i.v. Antičko nasleđe, priča koja traje**

Ludilo je jedan od mogućih ishoda sukoba božanstava, koji nas primorava da činimo nešto zbog čega ćemo biti kažnjeni. Ljudi žive i misle da im je život u klopki. Jedna od posledica toga je ludilo. Moderna teorija o ovome zove se

---

<sup>106</sup> *Ibid*, str. 90.

<sup>107</sup> Hazlitt, William: *On Characters of Shakespeare's Plays*, str. 88.



„dvostruka obaveza“, kao koncept o nastanku šizofrenije, koji je razvio Gregori Bejtson.<sup>108</sup> U izražavanju emocija ili izdavanju naredbi, šizofrenogeni roditelj šalje kontradiktorne poruke. Njihova deca biće kažnjena kako god da postupe.

Božanstvo koje nameće pravila, ali nije u obavezi da ih poštuje, u tragediji ima ulogu šizofrenogenog roditelja. Hamletov otac, odnosno, njegov duh, zahtevao je od sina da izvrši zločin ubistva, što ga je dovelo u procep sa verskim i moralnim načelima. Ofelija, Kordelija i Dezdemona imale su tu dvostruku obavezu („divided duty“, „double bond“), ali to nas opet vraća na pitanje podložnosti ludilu, jer ni Kordelija ni Dezdemona nisu izgubile razum, niti poklekale pred autoritarnim očevima. Za starogrčke junake te podele pripadale su spoljnom svetu koji su vodili bogovi, nisu oni morali da se cepaju na pola ili da imaju više viđenja stvarnosti. Jedan bog vam naredi da nešto uradite, a drugi vas zbog toga kazni.

U fukoovskoj debati<sup>109</sup> koja se nastavila osamdesetih godina prošlog veka, ludilo je često označavano kao „drugost“. Ima puno načina da se bude „ono drugo“. Grci nisu predstavljali ludilo kao suprotnost razumu, već kao skretanje od njega. Ludi ne obitavaju u nekom drugom svetu: oni su, kao prosjaci ili skitnice, samo ljudi koji u ovom svetu nisu na pravom mestu. U nekim slučajevima, oni vide više nego zdravi ljudi. Ali, izgubili su mesto u tom zajedničkom svetu. Oni u tom svetu i u svom umu. Na sceni publici nije prikazivano fizičko ili mentalno nasilje. Mogli su da vide šablonizovan red koji predstavlja zamišljeni nered. Sintaksa i metrika organizovale su „ludi“ jezik, te tako organizovane protivurečile neorganizovanosti i neredu koje su njihove reči opisivale. Metrika se razlikuje u zavisnosti od stanja u kome je junak, te jasno označava prelaze između razuma i ludila. Hamletov, ali i Otelov jezik nakon poremećaja prelazi u prozu, nepovezan je i često vulgaran, nasuprot onom uzvišenom tonu koji pristaje kraljeviću, odnosno generalu. Ija peva liriku kad je luda, kao i Ofelija. Nasilno ludilo jeste

---

<sup>108</sup> Padel, *Op.cit.*, str. 214.

<sup>109</sup> *Ibid.*, str. 138.

lirsko. Ponekad, za Iju, pesnik je koristio apostrofu. Ponekad su ti lirski stihovi ispresecani uzvikom ili uzdahom, da bi se dobio osećaj konfuzije. Međutim, ima izuzetaka grčkom poimanju muzike kao harmonije i reda.<sup>110</sup> Pesma sirena je fatalna, spartanska muzika rata ima destruktivne tonove. Demonska muzika negira prirodu muzike. Dakle, prikladna je za ludilo koje negira čovečnost ljudskog bića. Muzička forma tragedije sadrži i kontroliše divlji nered strasti i ludila, ali i njihovu suštinsku nečovečnost. Tragedija govori o strasti kao nečovečnoj samoj po sebi. Ludilo, pre svega, predstavlja ono nečovečno u čoveku. Démoni ludila su najčešće složena bića, pola-žene, pola-zveri. Ludilo ima nečovečne uzroke i nečovečne posledice.<sup>111</sup> I demon koji izaziva ludilo i poludeli čovek nečovečni su. Kada poludite, postajete životinja. Ludak poseduje demonsku bestijalnost koju su Grci pripisivali ludilu. Erinije su otelovljenje ljudskog oblika zaposednutog neljudskim. Njihov izgled je ljudski, ukaljan životinjskim atributima: krilima, zmijama, psećim glavama, kandžama. I u renesansi ovo ostaje važno. Montenj smatra da genije lako može skliznuti u bestijalnost. Crkva govori o „grešnoj nevinosti životinje u čoveku“, da bi objasnila da je ludilo znak zlodela, greha i božije kazne. U nekim društvima su ludake stavljali u kavez i prikazivali javnosti, kao životinje. Ludilo je smatrano inverzijom ljudskog oblika i duha u životinjski. Ludilo pomuti oči, odnosno vid čoveka, odnosno dvosmerni kanal njegove komunikacije sa ostalima. Izvrnuta vizija je ključna za tragične pojmove ludila. Pomeša se ljudsko i životinjsko. Za ljude se misli da su životinje. Oči ludaka su krvave i kolutaju, dakle ludilo oštećuje i um i telo.

Najbitnija razlika između antičkog i modernog koncepta je u odnosu ljudi i božanstava.<sup>112</sup> Kod Grka je demon koji uđe u čoveka izazivao ludilo. Mi se pozivamo na hemijske, neurološke, psihijatrijske, genetske i društveno-političke

---

<sup>110</sup> *Ibid*, str. 140.

<sup>111</sup> *Ibid*, str. 142.

<sup>112</sup> *Ibid*, str. 225.

razloge. U ranohrišćanskom periodu, depresija i tuga smatrane su grehom, a ne samo bolešću. Jovan Kasijan (umro oko 433. godine nove ere) piše o osam osnovnih grehova. On navodi šest i dve bolesti (*morbi*), tugu (*tristitia*) i nemar (*acedia*). Nemar napada telo i um, a naziva se i „zamorom srca“ (*taedium cordis*).

## II.ii. SREDNJI VEK

Srednji vek je u svemu, pa i u umetnosti, obeležila religija. Kroz tu prizmu sagledavaju se i mentalni poremećaji, neretko korišćeni kao primer Božije kazne ili zaposednutosti zlim duhovima. U prvim dramama, mirakulama i moralitetima, junaci su vrline i gresi, a poruka na kraju je obavezno doktrinarna i pomalo preteća.

Krajem srednjega veka,<sup>113</sup> u farsama i sotijama, likove Ludaka, Sakalude i Budale poprimaju sve veći značaj. Ako ludilo svako vuče u zaslepljenost, ludak, baš naprotiv, svakoga podseća na njegovu istinu; svojim jezikom sakalude, on govori razumne reči koje, u komičnom, razrešuju komediju, istinu o životu mladima, istinsku osrednjost stvari oholima, obesnima i lažljivcima.

Do druge polovine petnaestog veka smrt je jedina tema.<sup>114</sup> Krajem stoleća, tu ulogu preuzima ludilo. Poruga ludila smenjuje smrt i njenu ozbiljnost. Ludilo je najava skore smrti. Ništavnost postojanja sada se doživljava iznutra, kao neprekidan i trajan vid postojanja. Sada uspon ludila ukazuje na to da se svet bliži konačnoj propasti; upravo je bezumlje ljudi priziva i čini neminovnom.

U hijerarhiji grehova, srednji vek je dao i ludilo.<sup>115</sup> Od trinaestog stoleća nadalje uobičajeno je videti ludilo kako stoji među lošim vojnicima Psihomahije. U Parizu spada u dvanaest dvojnosti koje dele vrhovnu vlast nad dušom čovekovom: Vera i Idolopoklonstvo, Nada i Očajanje, Milosrđe i Tvrdičluk, Čednost i Pohota, Smotrenost i Ludilo, Strpljenje i Srdžba, Blagost i Strogost, Sloga i Nesloga,

---

<sup>113</sup> Fuko, *Op.cit*, str. 25.

<sup>114</sup> *Ibid*, str. 26.

<sup>115</sup> *Ibid*, str. 35.

Poslušnost i Pobuna, Istrajnost i Nepostojanost. U renesansi Ludilo zauzima prvo mesto. Ali, ono sada privlači, a ne opčinjava. Ono upravlja svime što je na svetu lako, veselo, bezbrižno. Sve je u njemu blistava površnost: nikakve zadržane tajne. Ilustracija prvog pevanja Brantovog speva, posvećenog knjigama i učenjacima, prikazuje učitelja koji iza svoje doktorske kape nosi kapuljaču ludaka. Ludilo je kazna jedne pustahijske i izlišne nauke, koja se preliva u ludilo samom prekomernošću lažnih nauka. Dakle, ludilo nije povezano sa svetom i njegovim podzemnim oblicima, već sa čovekom, njegovim slabostima, snovima i zabludama. Ludilo više ne vreba čoveka sa sve četiri strane sveta, ono se uvlači u njega ili je, bolje reći, jedan tanani odnos koji čovek održava sa samim sobom. Nema drugog ludila do onoga koje je u svakome čoveku, koji ga stvara iz odanosti prema samome sebi i putem zabluda u koje se uljuljuje. Filautija (samozaljubljenost), privrženost sebi, prvi je znak ludila.<sup>116</sup> Baš zato što je privržen samome sebi čovek prihvata grešku kao istinu, laž kao stvarnost, nasilje i ružnoću kao lepotu i pravdu. U tom uobraženom prihvatanju samoga sebe, čovek omogućuje ludilu da se javi kao neka fatamorgana. Simbol ludila biće, od sada, ono ogledalo koje, ne odražavajući ništa stvarno, odražava potajno, onome ko se u njega zagleda, snivanje njegove sopstvene naduvenosti. Uz sve naše simpatije i sažaljenje, narcisoidnost i prekomerna gordost (*hubris*) je nešto što ćemo zameriti i Hamletu, i Liru, i Otelu. Makbetovo samoljublje prevazilazi ovu kategoriju, to je ambicija koja isključuje svaku ljubav, pa i onu prema sebi.

Ludilo nije toliko u vezi sa istinom i svetom, koliko sa čovekom i sa onom istinom o njemu samome koju on može da opazi. Otuda ono ukazuje na jedan potpuno moralan svet. Zlo nije kazna ili svršetak vremena, već samo mana ili nedostatak. Sto šesnaest pevanja Brantovog speva posvećena su oslikavanju bezumnih putnika Broda: to su tvrđice, potkazi, pijanci; to su oni koji pogrešno tumače Sveto pismo, oni koji čine preljubu.

---

<sup>116</sup> *Ibid*, str. 38.

Između stoika i peripatetičara, platonista i aristotelijanaca, kao i sledbenika Sv. Tome Akvinskog i Sv. Avgustina, katolika i protestanata, nema suštinske razlike u pogledu shvatanja anatomije duše. Među svima njima postoji visok stepen saglasnosti po pitanja ko se danas svrstavaju u oblast psihologije. U *De Proprietatibus Rerum (O svojstvima stvari)*, učenjak iz franjevačkog reda iz ranog trinaestog veka, Bartolomeje izložio staru doktrinu po kojoj je vegetativna duša kao trougao sa tri temena – ishrana, ovoštavanje i rast.<sup>117</sup> Osećajna duša je kao četvorougao, u kome se može povući dijagonala koja ga deli na dva trougla, da jedan čini vegetativnu a drugi osećajnu dušu. Osećajna se odnosi na shvatanje, kao unutrašnji, i kretanje, kao spoljni duh. Shvatanje se tiče mašte, rasuđivanja i memorije, a kretanje se odnosi na kretanje tečnosti u jetri, duhova u srcu i udova. Taj unutrašnji deo su zdrav razum, a spoljni su pet čula koji mozgu šalju poruke putem nerava. Racionalna duša je kao krug i odnosi se na *intellectus speculativus* i *intellectus practicus*. Mašta je smeštena u najisturenijem delu mozga, razum u srednjem, a memorija u zadnjem delu. Ona ima dve snažne moći: rasuđivanje i volju, intelektualni apetit. Tek nešto drugačija podela je u Vilkinsonovom prevodu Aristotelove *Etike* iz 1547. godine. Tu piše da čovekova duša ima tri sile, od kojih se jedna zove vegetativna, gde je čovek partner sa drvećem i biljkama. Druga je osećajna, gde smo bliži zverima, a treća se zove razumna, po kojoj se i razlikujemo od svega ostalog što nije čovek. Plutarh u *Moralnoj vrlini*<sup>118</sup> kaže da nismo samo svi mi sastavljeni iz dva dela, tela i duše, već je i sama duša dvojna: Jedan deo je više duhovni i razumni, a drugi čulan, životinjski, grešan i potrebno mu je vođstvo ovog drugog dela. Bartolomej piše i: „*Amentia* i ludilo su jedno isto, kao što je Platon rekao, ludilo je infekcija najisturenijeg dela glave i napada maštu, kao što je

---

<sup>117</sup> *Ibid*, strane 63-64.

<sup>118</sup> *Ibid*, str. 65.

melanholija infekcija srednjeg dela glave i napada razum. Melanholija je infekcija duše koja potiče od straha ili tuge.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibid*, str. 81.

## II.iii. RENESANSA

### II.iii.i. Povratak antike

Na početku modernog doba smatralo se da do mentalnih bolesti dovode tragični događaji i stresovi svakodnevnog života. Neki ljudi su u stanju da podnesu velike gubitke bez vidne promene mentalnog zdravlja, dok drugi zapadnu u depresiju, melanholiju ili krajnju anksioznost usled gubitka voljene osobe ili nekog materijalnog gubitka. Lekar **Viljem Drejdz**<sup>120</sup> je u svom radu *Fizička nozonomija* (London, 1665) konstatovao da mentalni poremećaj mogu uzrokovati „tuga, strahovi, ljubomora, svađe između čoveka i žene (najbolnija od svih tuga)... gubitak ljubavi, razočarenje u brak, sudbina prijatelja i gubitak poseda“. Krajem šesnaestog i početkom sedamnaestog veka, mnoge osobe koje su tražile pomoć lekara, astrologa ili demonologa zbog mentalnih poremećaja, izgubile su dete ili trudnu ženu, imale porodične ili bračne probleme, ekonomske poteškoće. Lečenje ovih pacijenata obuhvatalo je bičevanje, batine, bilo kao kaznu zbog njihovog ponašanja ili da bi se isterao đavo koji se smatrao uzrokom ludila. Pacijente su i vezivali, okivali u lance, ili zatvarali u mračnu sobu da ne bi pobjegli ili se nasilno ponašali. Ostali tretmani bili su usmereni na telesne tečnosti, pa bi se izazivalo krvarenje ili povraćanje. Ishrana i lekovito bilje takođe su se koristili za nadomeštanje telesnih tečnosti kojih je bilo premalo. Ponekad je lekovito bilje korišćeno i kao sedativ, kao što je Šekspir pokazao sa Lirom. I, kao što je rekao Lirov doktor, verovalo se da muzika može da izleči ludilo smirenjem prejakih

---

<sup>120</sup> *Ibid*, str. 33.



strasti koje su izazvale ludilo, ili pak uvođenjem strasti koja nedostaje. Muzikoterapija je i danas neistražena i nedovoljno korišćena, iako je pokazala sjajne rezultate u primeni. Na kraju, mudar savet ili duhovno uputstvo, poput onog koje Edgar daje ocu da bi ga odvratio od očajanja i samoubistva, može koristiti u pokušaju da se pacijent vodi do zdravijeg ponašanja.

Kako kod Grka u petom veku pre nove ere, tako i u Engleskoj u sedamnaestom veku, ludilo je smatrano bolešću koja ima konkretne fizičke znake, na primer kožno oboljenje.<sup>121</sup> Uzrokuju ga konkretne stvari: na primer, krv na rukama. Kada Dadilja vidi Fedru u delirijumu, pita „Imaš li krvi na rukama?“ Tim uzrokom hor objašnjava Orestovo ludilo. To je i ludilo Ledi Makbet. Ludilo je odraz mržnje bogova, kao u slučaju Ajaksa. Lira su kaznili iz obesti, kako je on to doživeo, poput zločestih dečaka koji se igraju nama – svojim igračkama. Ludilo je znak destruktivne božanske pažnje posvećene nekoj osobi, te kod drugih izaziva strah od prenošenja te „zaraze“. Kao da se prenelo sa Hamleta na Ofeliju, sa Makbeta na Ledi Makbet. Paralela sa zarazom je, inače, veoma jaka. Bavarski lekar Oskar Panica<sup>122</sup> objašnjava pojavu sifilisa u Napulju 1495. godine: „ljutiti Bog, zajedno sa Isusom i Marijom, pozvao je đavola da ga pita kako da kazni Napolitance, opsednute seksom“. Rekao im je da treba otrovati samo mesto greha, „staviti trn u mesto spajanja (conjunction)“. Glosterove prazne očne duplje podsećaju na mrak u kome se grešno začeo Edmund, a baš sa tog mesta je proistekla kazna, u vidu okrutnog i nezahvalnog sina. Lirove dve ćerke, iako zakonite, takođe su kazna za očeve grehe, te on žensko telo od pojasa smatra zverinjim, kentaurskim, a čak pominje i sumnju u poštenje njihove majke, zbog odrođenosti dece od oca.

Od ludaka se očekuje da pokaže stid kad ga ludilo prođe. Stid od ludila samog po sebi, i od dela počinjenih pod njegovim uticajem. Tako se Fedra

---

<sup>121</sup> *Ibid*, str. 147.

<sup>122</sup> *Ibid*, str. 152.

izvinjavala zbog onoga što je u ludilu izgovorila. Hamlet se izvinio Laertu zbog ispada koji i nije bio njegov, već njegovog ludila. Otelo u završnom govoru, nakon ubistva Dezdemone, pravda se prevelikom, a ne baš razumnom ljubavlju i osobinom da mu ljubomora do krajnosti pomuti um, iako nije sklon ljubomori. U ludilu se čovek izoluje od ostalih, ludilo znači izopštenje iz društva. Hamlet ima mnogo više monologa nego dijaloga, ne veruje nikome osim Horaciju, koji ima mudrost i smirenost, ali ne i snagu koja bi mogla da mu pomogne u osveti; Makbet se izoluje kao mrski, oholi vladar koga potajno mrze i proklinju podanici, dočekavši jesen svog života bez ljubavi i prijatelja, bez običnih stvari koje ostali imaju; Otelo je sam u neravnopravnoj borbi nerava i lukavstva sa Jagom, potpuno u njegovim rukama, otera od sebe vernog Kasija, kao što Lir čini sa Kentom i Kordelijom, a Gloster sa Edgarom. Lir je izolovan u svom statusu "svaki pedalj Kralj". Ali, on do samoće dolazi u ludilu, što je takođe bilo predviđeno<sup>123</sup>. Izolacija je počela kada se Kent odrekao uljudnosti da bi intervenisao, a Lir se zarekao na odvajanje od svake "normalnosti" koja bi značila odricanje od autoriteta: "Nek` Kent bude neuljudan kad je Lir *lud!*" (I.i.)

Engleska renesansna publika poznavala je kodove i konvencije izgleda i ponašanja ludaka u društvu. Oni su prepoznavali ludilo kad bi ga videli, po zajedničkim simbolima koji su imali određeni medicinski, društveni i, ponekad, politički odjek. Promena u govoru, iz poezije u prozu, kao i zaokret u stilu i registru, takođe su nepogrešivi znaci. Renesansi se nije dopadalo stvarno ludilo iz svakodnevnog života.<sup>124</sup> Možda zbog toga što su takvi ljudi bili često viđeni u društvu, nisu predstavljali ništa neobično, a kamo li uzvišeno. Renesansa je vreme povratka antici, što znači uzvišene teme i jake emocije. Pored predstave o posebnoj moći „viđenja“ u ludilu, tu su i strahovi od ludaka, koji su mahom skitnice, sirotinja, nasilnici. Time se ludilo devalvira kao nasumično udaljavanje od razuma.

---

<sup>123</sup> Cavell, *Op.cit*, str. 155.

<sup>124</sup> Padel, *Op.cit*, str. 93.

Međutim, mnogi su tom nerazumnošću bili fascinirani, pa nastaje renesansna predstava o ludačkom uvidu u istinu, o „hrišćanskoj ludosti“. Ono je na neki način suprotnost melanholičnom oboženju i nastaje istovremeno s njim. Kod melanholika se istina, nedostupna drugima, vidi zahvaljujući crnoj melanholiji. A hrišćanska ludost je prostodušno versko viđenje istine, očima jednostavnosti, koje jasno vide iz čistote, ne iz mraka..

Ipak, u dramama nema nikakve *a priori* veze između ludila i istine. Ludilo je prisutno i zbog uticaja istorijski specifičnih festivala. I Luda i ludaci mobilisu jezik do te mere da se meša smisao i besmisao, pa granica između to dvoje postaje nevidljiva. Moguće je da i to što uvid u istinu zahvaljujući ludilu uopšte ne donosi ništa dobro. Ludak nije odsečen od stvarnosti. Naprotiv, njega stvarnost talasa, stimuliše, on je upija, potpuno je porozan za spoljni svet. On je ljuskar bez ljuske, ptica bez krila, ratnik bez oklopa.<sup>125</sup>

Mišel Fuko beleži da se, krajem šesnaestog veka, nakon ratova, sa nestankom gube, leprozorijumi širom Evrope nastanjuju ludacima. Siromasi, skitnice, kažnjenici i „pomučeni umovi“ preuzimaju ulogu koja je ostala za gubavcem. U renesansi život ludaka postaje lutajući, proteruju ih izvan bedema grada, prevoze ih brodovima i izbacuju u druge gradove. Međutim, ne proteruju se svi bez razlike, samo tuđini. A gradovi prihvataju da se brinu o svom stanovništvu, ludake smeštaju u bolnice i u zasebne zatvore još u srednjem veku. Odlazak ludaka je kao obredno izgnanstvo. Dejstvo vode je da odnosi ali i pročišćava. Plovidba prepušta čoveka sudbini i neizvesnosti-<sup>126</sup>

Elizabetanci su verovali da, bez izuzetka, ludilo vodi u smrt; za Šekspirovu publiku, smrti Lira i Ofelije verovatno su izgledale neizbežne čim likovi polude. U *Komediji pometnji*, Šekspir koristi mogućnost da Antifolu iz Sirakuze<sup>127</sup> istinski preti

---

<sup>125</sup> *Ibid*, str. 95.

<sup>126</sup> Fuko, *Op.cit*, str. 19.

<sup>127</sup> O'Brien, Robert Viking: „The Madness of Syracusan Antipholus“, str. 7.

ludilo, a prema tome i smrt, da manipuliše strepnjama publike. Uprkos antičkom izvoru, u ovoj drami se opisuju elizabetanske ideje o natprirodnim i prirodnim uzrocima ludila:

1. Prvo pojavljivanje ovog junaka na sceni, kao lutalice koji se tek iskrcao s broda, oslanja se na snažne kulturne asocijacije između potucanja, vode i ludila. Mišel Fuko istražuje ove asocijacije kada proučava stvarnost u pozadini zamišljenog Broda luda. Brodovi ludaka su zapravo plovili evropskim rekama, jer su krmanošima često davali u zadatak da prevezu duševno obolele u na selo ili u neki drugi grad. Fuko ove brodove vidi i kao rešenje za socijalnu pretnju koju su predstavljali ludaci, a i kao ritual s određenim značenjem. Voda preko koje se ludaci prevoze čisti ih istovremeno kad i izopštava i zatvara.<sup>128</sup> On povezuje ovaj ritual sa starijim kulturološkim materijalom o ludilu i putnicima koji plove morem.
2. Antifol se iskrca u Efesu i, kad ode jedina osoba koja zna njegov identitet, ostali meštani posmatraju ga kao ludaka sa Broda koji opisuje Fuko. On ne uspeva da tumači njihove reči, pa ga smatraju ludim. Ova situacija paralelna je Plautovim *Blizancima (Menaechmi)*, Šekspirovom primarnom izvoru. Antifolov prvi solilokvij govori o vodi, koja je tu centralna metafora:

“Ja sam na svetu kao vode kap / Što drugu kap u okeanu traži; / Pa, nigde druga svog ne nalazeći, / U traženju se, i neprimećena, / Utopi sama.” (1.2.33-38)

3. Metaforu vode koja se rastvara u vodi srećemo i u drugim Šekspirovim delima, kao izraz “gubljenja sebe”. Na primer, pojavljuje se u *Ričardu II* u sceni svrgavanja, kada Ričard opisuje sebe kako se topi u kapima vode (IV.1.263), u Hamletovom čuvenom prvom solilokvijumu (1.2.129-30), i u

---

<sup>128</sup> *Ibid*, str. 12.

*Antoniju i Kleopatri*, kada Antonije opisuje sebe nalik oblicima koji se daju videti kod oblaka: "Što je sada konj, / To, za koliko misao blesne, / Pramičak od oblačka zamrlja / I potre, pa se ne razaznaje / Kao u vodi voda" (IV.xiv.9-11). Ako ovi junaci povezuju svoje nesređene identitete ili izraženu melanholiju sa vodom, veliki poludeli junaci se utapaju u njoj. Lir strgne odeću sa sebe po snažnoj kiši i traži potapanje zemlje: "Vi slapovi i svi orkani bljujte / Dok tornjeve nam sve ne potopite / I podavite pevce limene!" (III.ii.3-4). Ofelija ulazi u vodu plačnog potoka kao "kao stvorenje što je toj sredini vično" (4.7.179-80). Veza između vode i ludila, naravno, nije potekla od Šekspira. Po Fukou, ona počinje ili sa ritualom ludačkih brodova, ili sami brodovi odražavaju jedan stariji kulturološki obrazac: "One thing at least is certain, water and madness have long been linked in the dreams of European man".

4. Lutanje i ludilo povezani su na sličan način. U elizabetanskoj Engleskoj, mentalno poremećene skitnice bile su svuda prisutne ("a ubiquitous presence"), a predstavljene su u baladama Toma iz Bedlama. Edgarov monolog u *Liru* takođe odražava to prisustvo (videti stranu 232). Ako lutanje uzmemo kao psihičko, više nego kao fizičko stanje, videćemo da su ludaci, kako kaže Robert Barton "budni dok drugi spavaju".<sup>129</sup>

Za razliku od Šekspirovog lutajućeg blizanca, Plautov uopšte ne sumnja u svoj osećaj realnosti. On se pretvara da je lud, pre nego li misli da je lud. Za razliku od Hamletove "maske ludaka", ovo pretvaranje nikada nije dvosmisleno.

I na Bliskom istoku u prvom veku, i u elizabetanskoj Engleskoj, ljudi su često pripisivali ludilo opsednutosti koja se, opet, često pripisivala crnoj magiji. I u jednom i u drugom slučaju, ljudi su pokušavali da isteraju demone koji izazivaju

---

<sup>129</sup> Fuko, *Op.cit*, str. 335.

ludilo, a rezultati toga često su bili svesne prevare. Takva prevara je Edgarovo glumljeno ludilo: imena zlih duhova sirotog Toma potiču iz dela Samjuela Harsneta, *Declaration of egregious Popish Impostures, to withdraw the hearts of her maiesties Subiects from their allegiance, and from the truth of Christian Religioun professed in England, vnder the pretence of casting out devils* (1603). Ako je u *Liru* Šekspir koristio simulaciju egzorcizma da bi stvorio simulaciju ludila, u *Bogojavljenjskoj noći* jedan od njegovih junaka, Feste, koristi glumljeni egzorcizam da bi mučio drugog junaka, Malvolija -"Napolje, hiperbolični đavole! Kako potresaš ovog čoveka!" (4.2.25-6)

U natprirodne uzroke duševnih bolesti nisu verovali samo nepismeni, već i učeni ljudi. Čak i lekari, u izuzetnim slučajevima. Za elizabetance, ove uzročne kategorije nisu bile kontradiktorne. Biblija je dala autoritet natprirodnim tumačenjima: u *Fedru*, recimo, Platon opisuje obe vrste ludila. Tokom Srednjeg veka, pojam prirodnih uzroka postojao je zajedno sa natprirodnim.

Ludilo čiji je uzrok ljubav često se javlja u književnosti ovog doba, pa smo skloni da ga smatramo konvencijom – nešto čemu se Servantes rugao kada je njegov Don Kihot imitirao besnog Orlanda u *Sijera Moreni* (197-203). Ipak, ova književna ludila odražavala su stvarnost. Robert Barton daje dugačak spisak poludelih, samoubilačkih ljubavnika iz književnosti i potom kaže čitaocu da ode u Bedlam po primere.

Barton, koji je gotovo trećinu svoje *Anatomije* posvetio ljubavnoj melanholiji, pruža neobično fizički opis te ljubavi: voljena osoba zarazi ljubavnika putem očiju, jer "zruci koje oči šalju nose izvesna duhovna isparenja, pa tako zaraze onog drugog". Kada dođe do zaraze, kaže Barton, strast se smešta u niži deo psihe, odakle se podiže i pomuti čula ljubavnika, a, u ekstremnim slučajevima, otera ga u ludilo.

5. Kao kod Bartona, u elizabetanskoj fizičkoj psihologiji ekstremna strast – podizanje donjih predela psihe – uništava uzvišene sposobnosti. Timoti Brajt opisuje kako “burne misli” remete čula.
6. Brajt kaže da ti poremećaji mogu dovesti do “užasnih i zastrašujućih priviđenja”. Ako se ne izleče, vode u ludilo i u smrt. Elizabetanska crkvena dokumenta često kao uzroke smrti beleže duševna stanja poput “ludila” ili “misli”. Šekspirova drama odražava predstavu o nelečenom ludilu kao kobnom; kako piše Fuko u *Ludilu i civilizaciji*, “kod Šekspira... ludilo ... se nikada ne vraća u okvire istine ili razuma. Ono vodi samo u ranjavanje, a stoga i u smrt”<sup>130</sup>.

U irskom jeziku jedan izraz za ludu osobu je „gealach“, koja potiče od reči gealt, što znači „mesec“. To je današnje „lunatic“. Drugo je sintagma *Duine le Dia*, luda osoba je „osoba s Bogom“. Astrologija i kosmologija su se takođe smatrale uzrocima mentalnih bolesti.<sup>131</sup> Verovalo se da događaji u nebesima mogu da utiču na nečije zdravlje, ličnost, ili mentalno stanje. Mnoge pristalice teorije o telesnim tečnostima verovala su da planeta ili nebesko telo pod kojim se neko rodi određuje koja će tečnost preovladavati u telu te osobe. Na primer, ako je Saturn bio u ascedentu kad se neko rodio, taj će biti sklon melanholiji. Jupiter kontroliše krv, ili sangvinike. Sangvinik je i veseo, jer je drugo ime za Jupitera Jove („jovial“). Sunce i Mars se vezuju za žuč. Mesec i Venera upravljaju flegmom, a Merkur nestabilnim, „merkurijalnim“ temperamentom. Crkva se ovoj teoriji suprotstavljala jer su po njoj sudbinu određivale zvezde, a ne Bog. Neki teolozi su, međutim, sugerisali da Bog određuje koje će planete biti u ascedentu kada se neko rodi, što u konačnom određuje sudbinu. Filozofi koji su verovali u slobodnu volju čoveka, nasuprot uslovljenosti sudbine Bogom ili zvezdama, odbacivali su astrologiju kao sujeverje.

---

<sup>130</sup> O'Brien, *Op.cit*, 3-32.

<sup>131</sup> Woodford, *Op. cit*, str. 32.

Dr Džonson<sup>132</sup> je tvrdio da Lirovo prizivanje Jupitera znači da želi da Bog njegove reči zaista čuje – verovalo se da je to moguće kada je Mesec najbliže Jupiteru, kako je tumačio Petrus Aponensis, italijanski lekar iz VIII veka).

Šta o tome kaže Gloster, a šta Edmund:

Ona skorašnja pomračenja Sunca i Meseca ništa nam dobro ne predskazuju; makar ih nauka o prirodi tumačila ovako ili onako, priroda ipak oseća da je bičuju njihove posledice. Ljubav hladni, prijateljstvo se otpađuje, braća se zavađaju; u gradovima pobune; u unutrašnjosti nesloga; u palatama izdaja; i kida se veza između oca i sina. Na ovom mom nevaljalcu ostvaruje se predskazanje: eto sina protiv oca; kralj ispada iz kolotečine prirode: eto oca protiv deteta. Što je bilo najbolje za našeg života, to smo već videli; spletke, neiskrenost, izdaja, i svi rušilački prevrati, bez prestanka nasprate u grob. Ispitaj tu hulju, Edmunde; neće tu biti štete po tebe: uradi to brižljivo. A plemeniti i odani Kent prognan! Njegov prestup: čestitost! Kako je to čudno! (Ode.)

EDMUND: Krasna je ta budalaština ovoga sveta: kad nam se sreća razboli često zato što se presitila našim sopstvenim postupcima mi krivicu za naše nesreće svaljujemo na Sunce, Mesec i zvezde; kao da smo hulje po nužnosti; budale po nebeskoj prinudi; nitkovi, lopovi i izdajice zbog toga što sfere vladaju nama; pijanice, lažovi i preljubnici zbog iznuđene poslušnosti uticaju planeta; i sve u čemu smo zli zahvaljujući nekom božanskom podstreku. Divan izgovor za arhikurvara da svoj nagon za prcanjem stavi nateret neke zvezde! Moj otac se spojio s mojom majkom pod Zmajevim repom, a rođenje mi je palo pod vladavinom Velikog medveda; iz čega sledi da sam surov i pohotljiv. Amašta! Bio bih ja onaj koji sam čak i da je najdevičanskija zvezda treptala na nebeskom svodu dok su od mene pravili kopile. Edgar (Ulazi Edgar) i hopla! evo ga, poputkatastrofe u staroj komediji. Na lice

---

<sup>132</sup> Raleigh, Walter (ed.): *Johnson on Shakespeare*, str. 150.



ću navući lupešku melanholiju, i uzdisaću kao matori ludak. O, ova pomračenja  
predskazuju ove razdore.

(1.2.109-140)

Druge škole medicine odbacivale su teoriju telesnih tečnosti, ali verovala su  
u uticaj nebesa na ljudski um i telo. Sledbenici Paracelzusa, švajcarskog  
lekara s početka šesnaestog veka, verovali su da je mikrokosmos čoveka u  
tesnoj vezi i interakciji sa makrokosmosom. Ljudi, dakle, sadrže iste  
elemente kao ostatak svemira: sumpor, so i živu; prema tome, elementi u  
svemiru mogu dovesti do fizičkog ili mentalnog problema. Iako su kod  
Šekspira češće aluzije na humore, nalazimo i elemente Paracelzusove teorije  
u *Kralju Liru*, pre svega kada on poredi oluju napolju sa olujom koja besni u  
njemu

Duvajte da vam prsnu obrazi, vetrovi! Duvajte! Razbesnite se! Svi slapovi i svi orkani,  
bljujte dok tornjeve nam sve ne potopite i podavite pevce limene! Sumporne munje,  
brze kao misli, preteče groma koji cepa hrašće, spržite moju sedu glavu! A ti, ti grome  
svepotresajući, spljošti nabreklju svetsku okruglinu! Smrvi kalupe prirode i  
najednom uništi svaku kličicu iz koje nastaje čovek nezahvalni!

(3.2.4-8).

I:

Tebi se čini strašno što nam ova  
oluja ljuta prodire do kože: tako i jeste tebi; ali gde se uvreži boljka velika, tu malu  
osećaš jedva. Ti bi bežao od medveda; al' ako pobegneš  
do hučnog mora, ti bi utrčao u medvedovu  
čeljust. Kad je duh

slobodan, telo nežno oseća; bura u duhu mom oduzima  
čulima mojim svako osećanje  
sem onog koje ovde besno bubnja. Dečija nezahvalnost! Zar to nije  
ko da bi usta grizla ovu ruku  
što im je hranu pružila? Al' to ću kazniti ljuto ja. Ne, neću  
više plakati. Zar da u ovakvu noć  
zabrave vrata preda mnom! O, lij  
i dalje; sve  
ću podneti. U noć  
ovakvu! O, Regana, Gonerila!  
Vašega starog dobrog oca, čije  
srce vam velikodušno sve dade  
o, na tom putu leži ludilo;  
ne puštaj mene tamo; ni reč više  
o tome.

KENT: Dobri kralju, uđite.

LIR: Molim te, uđi sam; za sebe se  
pobrini: ova bura ne da meni  
da razmišljam o onome što veći  
nanosi bol. Al' ipak ući ću.

(Budali.) Hajde ti, dečko, prvi. Beskućnička  
sirotinjo hajde uđi. Ja ću  
pomoliti se, zatim spavati.

(Budala ulazi u kolibu.)

Bednici goli, ma gde bili, vi što  
trpите ove bure udarce  
nemilostive, kako će vas glave  
nezaštićene, trbuh nehranjen  
i rite prodrte odbraniti

od nepogode kao što je ova? O, premalo sam brinuo o tome!

Raskoši, uzmi lek;  
usudi se  
da osećaš što i svi bednici,  
pa da ih zaspeš svim suviškom svojim  
i pokažeš pravednija nebesa.

(3.4.13-42)

Engleska je u periodu između 1580. i 1640. godine bila fascinirana ludilom, što se da videti po traktatima na koje su na ovu temu pisali Beti, Brajt, Džorden, Rajt, i Barton; po pozorišnim predstavama ludila iz pera Kida, Šekspira, Dekera, Midltona, Flečera i Vebstera; po velikom broju pacijenata koji su tražili pomoć poznatih lekara Ričarda Napijera i Džona Hola, Šekspirovog zeta. U Bedlamu (popularno ime za Vitlejemsku bolnicu<sup>133</sup>, glavnu instituciju u Engleskoj za smeštaj psihički obolelih), po izveštajima iz 1598. godine, bilo smešteno samo dvadeset pacijenata, otprilike po deset oba pola. 1624. godine beleži se trideset i jedan pacijent, što je izazvalo gužvu u ovoj maloj, prljavoj bolnici kojom se loše upravljalo.

---

<sup>133</sup> Ova institucija postoji još od oko 1330. godine, a mentalno poremećene pacijente je počela da prima negde pre 1403. godine, kada beleške o poseti registruju šestoro ljudi *mente capti*

### II.iii.ii. Renesansa – doba melanholije

U Srednjem veku na ludilo se gledalo ga na raskršće između ljudskog, božanskog i demonskog. Posmatralo se u alternativni ili paralelno sa opsednutošću, grehom, kaznom i bolešću, što je potvrđivalo neraskidivost veze između ljudskog i transcendentnog. Renesansa postepeno razdvaja ljudsko ludilo od natprirodnog, tj. demonske ili božanske opsednutosti, kao što to čini lekar **Edvard Džorden** u svom eseju o histeriji *Gušenje majke*,<sup>134</sup> gde pravi razliku između dejstva veštičarenja i umne bolesti. Razdvaja se od duhovnog (sumnje, greha, krivice i racionalnog ubistva, kao kod Timotija Brajta); od veštičarenja i začaranosti (kao kod Redžinalda Skota, čiji Sudija oslobađa veštice sumnje da imaju natprirodne moći i njihovo ponašanje pripisuje melanholiji ili histeriji<sup>135</sup>), od prevara koje su oponašale ove pojave (kao kod gore pomenutog Samjuela Harsneta, koji se pridružio kampanji protiv nelegalnih katoličkih i puritanskih rituala egzorcizma) i od čisto fizičkog (kao kod lekarskih dijagnoza epilepsije i menstrualnih poremećaja). Razdvajanjem natprirodnog od prirodnog, ovaj period počinje da razdvaja um od tela, muškarca od žene, ludilo od normalnosti i od drugih tipova aberacija kao što su siromaštvo, jeres i zločin. Tragedija ima mnogo vidova izuzetno jakog bola. U ranoj renesansi, ludilo je *speculum*, ogledalo u kome ljudska narav vidi sopstveno samopovređivanje. Brojne scene nasilja i bola u tragediji odraz su povreda koje velike strasti nanose duši.

Džorden<sup>136</sup> je objavio svoj traktat o gušenju majki mesec dana nakon londonskog izdanja *Demonologije* Kralja Džemsa I. Interesantno je da gotovo isti

---

<sup>134</sup> Edward Jorden, *The Suffocation of the Mother*

<sup>135</sup> Reginald Scott, *Discoverie of Witchcraft*, 1584

<sup>136</sup> Hunter and Macalpine, *op.cit.*, 68.

naslov nosi knjiga psihoanalitičara našeg doba, autorke koja zauzima važno mesto u ovoj disertaciji, Dženet Adelman – *Suffocating Mothers*. Ona na moderan način tretira istu temu: ženski aspekt u muškarcu i ženu/majku/ćerku koja ga guši. Džordenov rad je prvi koji je odbacio uticaj demona kao uzrok bolesti i opisao simptome nervnih i duševnih poremećaja, a veštačio je i u predmetu protiv Ane Ganter, optužene za veštičarenje protiv Kralja. Uveo je koncept histerije kao bolesti posebnog porekla, seksualno uslovljen nervni poremećaj. On pominje različite nazive bolesti – *Passio Hysterica*, *Suffocatio*, *Praefocatio*, *Strangulatio uteri*, *Caducus matricis*,<sup>137</sup> itd. Na engleskom – gušenje majke, gde reč “majka” (“mother”) označava matericu, pod čijim uticajem dolazi do gušenja u grlu. Lir pominje upravo te fraze (*hysterica passio* i majka koja ga guši). To se, naravno, povezuje sa ženskim principom, pogubnim uticajem žene, majke ili ćerke. Ključni delovi tela su ona tri u kojima su smeštene osobine koje upravljaju celim telom (mozak, srce i jetra) i na njih ova bolest utiče, tako da se njihove funkcije smanjuju ili nestaju. Nekada trpe samo disajni putevi, nekada srce, a nekada svi zajedno ili jedni za drugima. Mnogi lekari imaju primere svojih pacijentkinja koje su umrle od tuge, radosti, ljubomore, besa ili ljubavi, zbog ovog “uterinskog napada”.

Džorden svoje zaključke upućuje pre svega lekarima koji su svedočili na suđenjima optuženim „vešticama“.<sup>138</sup> Ako je dijagnoza histerija, optužene bi bile oslobođene, a u suprotnom osuđene. On kaže da je teško postaviti dijagnozu jer su simptomi od dejstva veštičarenja i histerije identični. Da li se prizivanje zlih duhova Ledi Makbet može podvesti pod veštičarenje i da li je njena se ova bolest može smatrati njenom oslobađajućom okolnošću? Želela je da zaustavi prirodne tokove i izmeni telesne tečnosti u sebi, ali ona ne odgovara opisu tipične žrtve histerije – nije ni mlada devojka, ni udovica. Tradicionalna medicina je verovala da histeriju izaziva patologija obolele utrobe, te je ona pre svega, iako ne i isključivo,

---

<sup>137</sup> *Ibid*, str. 72.

<sup>138</sup> Neely, *Op.cit*, str. 320.

bolest žena. Jedan od internih uzroka bolesti je zadržavanje menstrualne krvi ili sperme (za koju se verovalo da je i žene imaju) usled seksualne frustracije ili potiskivanja „cveća“, odnosno menstrualnih perioda. Uzrok nesvestice, paralize, gušenja, oduzetosti, delirijuma, epilepsije i glavobolja je pomeranje materice i njena sposobnost da ošteti sve delove tela. Preporučan tretman je brak, koji institucionalizuje redovne seksualne odnose, te pomaže evakuaciju tečnosti i dovodi podivljalu matericu pod kontrolu supruga. Džorden, pak, ne ograničava ovu bolest samo na žene, već se kratko, bez komentara, osvrće i na muškarce koji pate od „majke“. To je Lirova *hysterica passio*, ženska dimenzija koja ga je gušila.

Ciriški sveštenik **Ludvig Lavater**<sup>139</sup> je 1570. godine, naravno na latinskom, pisao da postoji mnogo ljudi koji sebe ubede da vide duhove, a to što oni zamišljaju da vide ili čuju potiče od njihove melanholije, ludila, slabih čula, straha ili drugih poremećaja. Ponekad i kad su sasvim smireni tvrde da su videli ili čuli nešto što niko drugi nije. Aristotel je u svojoj knjizi *De rebus mirandis* opisao čoveka koji odlazi u pozorište, aplaudira i oduševljava se onim što vidi, iako na sceni nema ničega. Ludaci, oni koji su potpuno izgubili razum ili ih, uz Božiju dozvolu, uznemirava đavo, imaju razne vizije, vid ih obmanjuje, što možemo videti u Bedlamu, gde takve drže... Tertulijan je rekao da oni koji su ljudi vide jednog čoveka u drugome, kao što je Orest u svojoj sestri video majku, a Ajaks Uliksa u krdu svinja.

To što važi za lude ili melanholične ljude, često je slučaj i sa plašljivima, bilo da su kukavice po prirodi ili prolaze kroz vlike opasnosti, te im se čini da čuju i vide stvari kakvih nema. Onda je Makbet kada vidi Bankovog duha zasigurno lud, dok je to teže reći za Hamleta koji vidi očevog duha, jer su ga videli i drugi.

**Tomas Rodžers**<sup>140</sup> je svoj rad *A Philosophicall Discourse, Entitled, The Anatomie of the Minde*, iz 1576. godine, podelio na dva dela: jedan se bavi

---

<sup>139</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 17.

<sup>140</sup> *Ibid*, str. 69.

poremećajima (perturbations) koji dovode do gubitka razuma, a drugi moralnim vrlinama (jer su u onom delu uma koji poseduje razum). Moralna vrлина se odnosi na konflikt između razuma i nerazumnog, odnosno strasti. U renesansi se o strastima govorilo kao o poremećajima ili afektima. One su bile suprotne radnjama, jer se u delanju čovek usredsređuje na spoljne stvari: u strastima čovek deluje prema unutrašnjim stvarima. Aristotel je govorio da ima puno strasti, mnoge je ostavio bezimene, a podelio ih je sve na zadovoljstvo i bol. U renesansi je ova podela zadržana, prihvaćena od Tome Akvinskog, pa su strasti zadovoljstva („concupiscible“): ljubav, nada, želja, hrabrost i radost, a njima suprotne, bolne („irascible“) strasti su: mržnja, očajanje, odbojnost, strah, tuga i bes. Ima i strasti koje su po prirodi srodne, te idu zajedno, kao na primer ponos, bes i osveta.

Osnov za različito tretiranje strasti u renesansi bila je razlika nasleđena iz suprotstavljenih stavova stoika i peripatetičara. Stoici su smatrali da su strasti loše same po sebi, a peripatetičari da su loše samo ako njima ne upravlja razum. Neke strasti su, po Aristotelu, to što jesu zato što su neumerene; neke zato što su manjkavosti. Vrlina je, govorio je, naći sredinu između preteranih i preslabih strasti, kao na primer u slučaju preterane smelosti, kukavičluka i hrabrosti.

Prema autoru *Francuske akademije*, radost, toplota i vlaga su prirodno stanje sangvinika, dece i mladih, kao i zdravih ljudi uopšte; tuga, suvoća i hladnoća su tipične za melanholike i starije. To je zbog toga što je sedište strasti u srcu i one utiču na duhove koji su prirodni prenosioci toplote i koji održavaju ravnotežu toplote u krvi. Tako strasti direktno utiču na telesne tečnosti. A preko tih istih duhova telesne tečnosti pokreću strasti. Ako napuste svoje uobičajeno mesto, telesne tečnosti utiču na strasti tako što, kao što kaže Timoti Brajt, melanholija koja se ne zadrži u slezini izaziva „žučnu maglu“ koja se podiže do mozga i on prenosi ustalasane duhove na srce, koje deluje u strasti. Ta magla može dovesti do priviđenja koja se prikazuju zdravom razumu, ili koja stvara mašta, ili do toga da memorija briše lepa sećanja i pamti samo tamna i tužna. Na isti način preterana

žuč tera kolerika da na apsurdan način bude nezadovoljan. Tomas Rajt<sup>141</sup> je rekao da postoje četiri efekta neumerenih strasti: slepilo u razumevanju, izvitoperenost volje, promena telesnih tečnosti i bolesti zajedno sa nemirom duše. Slepilo je kao da duša nosi par zelenih naočari. Ili, ovaj drugi slučaj je kada strast zavede volju.

**Filip Barou**,<sup>142</sup> lekar, opisao je 1583. godine ludilo, letargiju, gubitak memorije, melanholiju i mnoge druge psihičke poremećaje i njihove manifestacije. Epilepsija, po njemu, nastupa kada je stanje duha i tela loše, kada je osoba tužna, zaboravna, loše spava, bleđa je, ljuta i ne kontroliše pokrete jezika. Manija je grčka reč koja se na latinskom kaže *insania* ili *furor*. Dakle, akcenat je na nezdravom, ali besu, gnevu. Krv pojuri u glavu i nekada od same njene količine škodi mozgu, a nekada su kolerične tečnosti ili preka narav "krive". Ludilu prethodi slabost u glavi, igranje pred očima, čudne misli. Ako do ludila dovodi samo krv, onda će se ta osoba često smežati bez razloga, ali ako se sa krvlju pomeša kolerična tečnost, onda je ona smela, drska, besna i takve je najteže lečiti. Melanholija je otuđenje uma, takvo da je čovek gotovo van sebe. Tu nema groznice, već sve potiče od melanholije koja menja temperaturu mozga. Najprepoznatljiviji znaci su strah, tuga, mržnja, ali i čudna izmaštavanje. Mnogi žele smrt, planiraju da se ubiju, dok se drugi plaše da će biti ubijeni.

**Džon Daunejm**<sup>143</sup>, puritanski sveštenik, napisao je *Traktat o gnevu* 1609.godine. Gnev, kaže on, duši nanosi zlo. Najpre se kao tamni oblak nadvije nad svetlom razuma, pa se na trenutak ljudi ponašaju kao da su sišli s uma. Zato se taj gnev zove *brevis furor*, kratkotrajno ludilo, jer se od ludila razlikuje samo po vremenu. Tome je najbolji lek ćutanje drugih. Ako dođe do replika, kolerik će iz gneva preći u bes, iz besa u ludost, iz ludosti u ludilo. Zato je Platon nazvao gnev *nervos animi* - nervi ili žile duše zatežu se na grubost, a olabave na ljubavnost. Lir

---

<sup>141</sup> *Ibid*, str. 77.

<sup>142</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 24.

<sup>143</sup> *Ibid*, 55.



je, kao kolerik, dokaz da bes vodi u ludilo i fatalne greške, ali se isto tako i stiša, kao oluja u pustari.

U renesansi su za bolesti duše smatrani pijanstvo, melanholija, groznica, ludilo, bunilo, itd. Osnov za ova promišljanja, kojima se najviše bavio Barton, nalazi se u Aristotelovom delu *Magna Moralia*, koje je na engleski preveo Džordž Stok još 1202. godine<sup>144</sup>. Aristotel objašnjava da je, kad prevlada strast, stanje isto kao u pijanstvu – kad opijenost prođe, tj. kad se strast povuče, čovek je opet ono što inače jeste.

U svom *Traktatu o melanholiji*, **Timoti Brajt**, tada lekar a kasnije anglikanski sveštenik, pruža detaljnu klasifikaciju ludila i preporuke za njegovo lečenje. Traktat je napisan u formi pisma prijatelju, upućeno osobi „M“, koja pati od nečega što bismo mogli nazvati depresijom. U pismu ga savetuje kako da pravi razliku između duhovne sumnje i bolesti prirodne melanholije. Duhovna sumnja, do koje dovodi osećanje greha i neshvatljiv i neizreciv gubitak božje milosti, leči se pokajanjem, molitvama i verom. Duhovna uteha tema je najdužeg od četrdeset i jednog poglavlja ovog traktata. Ostatak ističe etiologiju melanholije koja objašnjava složene interakcije između duše, uma, strasti i tela, a s druge strane animalnih duhova koji ih sve sjedinjuju. Prirodnu depresiju izaziva neprirodan višak ili sagorevanje prirodne melanholije, hladne i suve tečnosti ili crne žuči koja, kada gori, izaziva simptome poput pasivnosti, nedruštvenosti, besa, gluposti, paranoje, požude, gneva, manije, a posebno tuge i straha. Brajt preporučuje zdravu ishranu, vežbanje, dobar san i prijatelje. Brajt pravi razliku između dva tipa melanholije:<sup>145</sup> prva ne potiče od tela, nego od nečega što obuzme um, pa joj i lek treba tražiti u tretmanu uma, tj. psihoterapiji; druga potiče od melanholične telesne tečnosti koja izaziva poremećaj, te nikakva filozofija ne pomaže, već tu lekari spremaju pročišćenje u vidu čemerike, rabarabe, itd. Dakle, kada se ne radi o organskom ili

---

<sup>144</sup> *Ibid*, str. 79.

<sup>145</sup> *Ibid*, str. 36.

biohemijskom poremećaju, u pitanju je “teška Božija ruka na nemirnoj savesti”, odnosno osećaj duboke depresije i uznemirenosti usled krivice. Melanholija usled poremećaja ravnoteže telesnih tečnosti može biti prirodna ili neprirodna, tj. urođena ili izazvana nečime, pa se u zavisnosti od toga razlikuju po strastima, a i načinu na koji utiču na razumevanje stvari. Griža savesti zbog greha i patnja koja potom usledi ne može se porediti s tim, niti je bilo šta što se primenjuje u “običnim slučajevima melanholije može izlečiti. Tu na udaru nije telo, već su cela duša i telo odvojeni od Boga, njegove milosti i večne sreće. Dramsko svedočanstvo o tome je sudbina Ledi Makbet.

Pol osobe „M“, ton pun poštovanja kojim mu se obraća i poistovećivanje bolesti sa duhovnom sumnjom ukazuju na to da se melanholija vezivala za moderne, muške pripadnike više klase – a ove asocijacije postaju još izraženije kod više puta citiranog **Roberta Bartona** u *Anatomiji melanholije* (1621). On histeriju vezuje pre svega za žene, i to pripadnice više klase, dok melanholiju vezuje za muškarce, učene ljude, genije poput Demokrita i sebe samog, iako su njeni uzroci, pa i žrtve, brojni i razni. Ali, kada definiše simptome melanholije kod „devojaka, opatica, i udovica“, on ih daje u kontekstu „napada majke“, što vezuje za bračni, seksualni i klasni status, odnosno seksualnu frustraciju.

**Tomas Adams**<sup>146</sup>, u čuvenom delu *Mystical Bedlam* po uobičajenoj podeli razlikuje telesno i duhovno ludilo, prvo pod uticajem mozga, a drugo srca. Prvo leči lekar, a drugo duhovnik, “Mystical”. Neki su ljudi u smislu poimanja, razuma. Drugi u smislu imaginacija, fantazija. A treći pate od onoga što se danas zove demencija, napadnuti su im i razum i imaginacija.

**Džon Sim**<sup>147</sup> 1637. godine piše o samoubistvu kao posledici burne strasti, ljubavi ili gneva. To isto kod drugih može izazvati ubijanje drugih, često najdražih osoba. Ukoliko osoba podlegne ovim strastima, to može biti prirodno ili duhovno.

---

<sup>146</sup> *Ibid*, str. 90.

<sup>147</sup> *Ibid*, str. 114.

Prirodno, od rođenja, usled nedostatka razuma i podložnosti napadima ludila; duhovno, u pitanju su ludaci skloni nerazumnim delima, bez obzira prema svom dobru... Treće, melanholicima opsednuti tugom, dolaze na strašne pomisli i odlučuju se na samoubistvo. Znaci samoubice su pre svega usamljenost, čudno zanemarivanje svakodnevnih dužnosti, promena ponašanja i ispijen izgled, nemirno ponašanje, priča sa samim sobom, kao i neke pretnje i nagoveštaji koji se u tom govori mogu prepoznati.

**Edvard Rejnolds**,<sup>148</sup> biskup iz Noriča, smatra da mentalna oboljenja nisu posledica telesnih, već preteranih strasti. Njegova teorija o instinktima i mentalnim bolestima bliska je Frojdovoj teoriji o libidu, egu i polnim nagonima, čiji konflikt po Frojdu direktno izaziva mentalna oboljenja.

*Anatomija melanholije* Roberta Bartona, pisana kao terapija čitanjem, imala je za prvobitni cilj da pisac samome sebi olakša bol: „Pišem o melanholiji u nastojanju da izbegnem melanholiju“. Razlika između kurativnog i simptomatičnog nije uvek jasna. Barton podseća na uticajni Horacijev diktum da dobro pisanje treba da bude mešavina korisnog i lepog: „Kao pozlaćene pilule, njegovi radovi imaju svrhu pružanja zadovoljstva i popravljaju uma. Sama reč pozlatiti (ili zašećeriti) podrazumeva poboljšanje ukusa gorkog leka koji će tako biti i prijatan i koristan. Takav model kurativnog pisanja potiče još od Lukrecija koji je u prvom veku pre nove ere pisao u *De Rerum Natura*. Iako nije komično delo, *Anatomija* ima komičnih elemenata, budući da se preporučuje smeh kao lek protiv melanholije i preterane introspekcije, o čemu su pisali i Robert Grin u svom *Arbastu* (1584) i Semjuel Raulend u *Leku protiv melanholičnih humora* (1607).<sup>149</sup> Njegov kolega sa studija, Henri King, pisao je o melanholiji da ima analgetski efekat na um, kao i isceliteljski. Veliki uticaj na Bartona imali su *Eseji* Mišela Montenja, koje je na engleski preveo Džon Florio 1603. godine, te je u tom smislu Montenj bio Bartonov savremenik.

---

<sup>148</sup> *Ibid*, str. 119.

<sup>149</sup> Lund, Mary Ann: *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England*, str. 32.

Veruje se da je Šekspir svakako bio upoznat sa Montenjevim delom, tim pre što mu je Florio bio prijatelj.

U teološkom smislu, veliki uticaj na Bartona imao je danski luteranski teolog Hemingius<sup>150</sup> (Nils Hemingsen), koji se u svom delu *Antidotum* udaljio od kalvinističke teorije predodređenosti i stavu prema očajanju, što je prvi primetio tek Bamboro 1983.godine. Barton navodi dva Hemingiusova protivotrova očajanju, greha prema Svetom Duhu i patnje onih koji pate od očajanja. Kakav god bio Božiji sud, pisao je Hemingius, a preuzeo Barton, ne treba ga preispitivati nego prihvatiti, jer je Bog pravedan i milostiv. Hemingius je učio po Melanhtonu i debatovao o predodređenosti sa Kraljem Džejsom prilikom njegove posete Danskoj 1590-th godina. Po njemu su izabrani svi koji veruju, a nevernici odbačeni.

Barton je u svom spisu „Demokrit mlađi svome čitaocu“<sup>151</sup> opisao melanholiju kao stvar medicine i objasnio zašto bi on, kao božiji čovek, trebalo njome da se bavi. U rano moderno doba bilo je mnogo komentara i izdanja klasičnih tekstova, pre svega Galenovih i Hipokratovih. Barton je konsultovao pre svega priručnike i istorije određenih slučajeva. Melanholija se opisuje kao bolest glave, tela i hipohondriuma (gornjeg dela abdomena u kome su smešteni jetra, slezina i žučna kesa). Galen se oslanjao na dijagram u obliku drveta, smatrajući da se bolesti dele po vrstama i tako se pravi razlika. Pisci koji su ga sledili često su koristili tabele da bi prikazali pomeranja sa desne strane grana ka levoj. Mnogo kritičara je pisalo o tome zašto Barton izdvaja ljubavnu melanholiju i o njoj posebno piše u trećem poglavlju. Izvori koji je koristio, *Practica* italijanskog lekara Gvainerija (živeo u prvoj polovini petnaestog veka), kao i *Des Maladies Melancholique* francuskog lekara iz druge polovine šesnaestog veka Lavrentija (Lorans), izdvajaju herojsku, odnosno ljubavnu melanholiju kao posebnu. Barton se ne opredeljuje za mišljenja svojih prethodnika, navodeći da Galen i mnogi drugi

---

<sup>150</sup> *Ibid*, str. 52.

<sup>151</sup> *Ibid*, strane 79-81.

smatraju da melanholija potiče od žuči, krvi, kolere, ali ne flegme, dok Melanhton, na primer, smatra da i flegma može prozvesti melanholiju. Od engleskih izvora<sup>152</sup>, citirao je malobrojne - tek Timotija Brajta, *Traktat o melanholiji* i Ser Tomasa Eliota, autora *Zamka zdravlja* (1539).

Među vrstama melanholije, izdvaja se ženska. Verovalo se da je drugačija od muške jer potiče iz materice, često usled zastoja u menstrualnom ciklusu ili seksualne apstinencije, a smatrana je ređom i težom za lečenje od muške. Kada zadesi žene, one su daleko više nasilne i žalosno pogođene, pisao je. On to stanje nikada ne naziva hysterijom, iako su mnogi komentatori smatrali da se u to vreme melanholija poistovećivala sa hysterijom. Podnaslov odeljka je „Simptomi melanholije devica, kaluđerica i udovica“, a Barton sugerise da je uzrok ove bolesti svojstven samo ženama.

Ipak, pored lekovitog, čitanje može imati i opasno svojstvo, i to usled mašte, kao jedne od tri unutrašnja čula (druga dva su zdrav razum i pamćenje) koja, uz pet spoljnih čula, čine razumnu dušu. Pored percepcije, ovo psihološko svojstvo zamišlja i dodaje tekstu stvari koje mogu biti opasne.

Po Galenu je bilo nemoguće biti potpuno zdrav jer to bi podrazumevalo savršenu ravnotežu telesnih tečnosti, a nju je svakog dana nešto moglo da poremeti. Od tri moguća stanja - zdravog, neutralnog i bolesnog, Galen je ovo drugo smatrao normalnim. O tome je pisao i Džon Don u *Provoj godišnjici*<sup>153</sup>: „Ne postoji zdravlje. Lekari kažu da u najboljem slučaju možemo uživati u neutralnosti“, kao i Ijan Meklin koji u *Logici, znacima i prirodi* kaže da „oterati bolest ne znači i povratiti zdravlje.“

U predgovoru *Anatomiji*, najpre pravi razliku između sveštenika i lekara, ali ta granica se uskoro briše i pišući o melanholiji kao bolesti duše, on kaže da je i sveštenik lekar, samo se u pristupu razlikuje od doktora medicine, jer ovaj drugi

---

<sup>152</sup> *Ibid*, strane 89-91.

<sup>153</sup> *Ibid*, str. 98.

leči telo koristeći razne lekove. Duhovni lek se primenjuje za lečenje od gneva, požude, očajanja, gordosti, umišljenosti, itd. Samo zajedno, sveštenik i lekar mogu izlečiti dušu. Za to je našao uporište u spisima Marsilija Fičina, kao i flamanskog jezuita Leonarda Lesiusa, koji se takođe bavi medicinskim pitanjima iz duhovnih razloga. Najznačajniji model takvog duhovnog iscelitelja je sam Isus Hrist, koji je išao po Galileji i lečio ljude od bolesti tela i duše propovedajući jevanđelje (Mateja, 4.23). Shvativši da su neprirodna dela izrodila neprirodne misli koje opsedaju um Ledi Makbet, lekar je njenom mužu savetovao da potraži pomoć duhovnika, a ne medicine.

Barton razlikuje i „versku melanholiju“, koja, kao i kod Timotija Brajta, potiče od griže savesti. Brajt, kao lekar, razdvaja fizičke i duhovne elemente, smatrajući da samo verska patnja potiče „iz glave“, dok je melanholija vezana za fiziologiju, tj. telesne tečnosti.

Dok prihvata Hemingiusovo učenje o nadi koja postoji za sve, on se oslanja i na Hemingiusovog učitelja Filipa Melanktona koji dozvoljava – istina, ograničenu – slobodu volje, koju kalvinisti potpuno isključuju. **Filip Melankton**<sup>154</sup> bio je profesor grčkog jezika na univerzitetu u Vitenbergu, radio je sa Luterom i čak nastavio da širi reformaciju dok je Luter bio zatvoren u Vartburgu. On u delu *De Loci Communes* deli Luterovo mišljenje o slabosti ljudske volje, dok u spisu *De Anima*, koji je najviše i uticao na Bartona, predočava drugačiji stav. Završni savet je „Ne budi usamljen, ne budi zaludan“<sup>155</sup> (III, 45).

Melanholija, kako u prvom poglavlju Barton opisuje, može za uzroke da ima lošu ishranu, roditelje, obrazovanje, previše ili nedovoljno seksa, veštičarenje. Najviše pažnje Barton posvećuje strastima. Sledeći stoicizam (u modifikovanoj, hrišćanskoj verziji) i Galenovo učenje, Barton smatra da prekomerne strasti mogu

---

<sup>154</sup> *Ibid*, str. 185.

<sup>155</sup> *Ibid*, str. 194.

biti veoma štetne i neophodna je terapija koja će popraviti um.<sup>156</sup> On usvaja terapeutske tehnike klasične moralne filozofije, posebno Seneke, tražeći od melanholika da promene stav. On odbacuje stoičku apatiju, odnosno mišljenje da mudar čovek treba u potpunosti da se kloni svih strasti i talasanja, već je bliži Aristotelovom učenju o umerenosti. Po njemu je greh koren melanholije, te pospešuje pokajanje kao lek za ovu patnju. Za Bartona i savremenike, greh i strasti su u veoma tesnoj vezi. Primarni uzrok melanholije je prvobitni greh, ali i trenutni greh – slabost, nedostatak volje i sklonost prepuštanju požudi, svakoj strasti i poremećaju uma. On citira Hrizostoma – *ubi peccatum, ibi procella* – gde ima greha, ima i nasilne strasti. Nesposobnost da se uzdržimo od prejakih strasti dovodi i do greha i do bolesti tela, te je melanholija kongruencija medicine i religije ne samo po Bartonovom pristupu, već i po uzrocima. Greh nije samo uzrok melanholije, već i njen simptom.

Barton izbegava tradiciju pogleda na melanholiju kao na poželjno stanje, koja potiče još od Aristotelovog viđenja melanholije kao stanja u kome su svi izvanredni stvaraoci u oblasti filozofije, poezije ili umetnosti. U pesmi „O autorima bez melanholije“, koja je predgovor *Anatomiji* i koja je poslužila Miltonu kao inspiracija za „Il Penseroso“, on kaže da ne postoji ništa tako slatko kao što je melanholija, ali sledi i stih da ništa nije tako tužno kao melanholija.

Barton polazi od svog opisa melanholije koju izazivaju telesne tečnosti ka dugačkoj „digresiji prirode Duhova, zlih Anđela, ili Đavola, i kako oni izazivaju melanholiju“ (157-79). On predstavlja melanholiju kao disponiranost ili naviku<sup>157</sup>. Disponiranost je prolazna melanholija, koja se javlja prilikom tuge, nemaštine, bolesti, nedaća, straha, žalosti, strasti ili poremećaja uma, koji dovode do teskobe i uznemirenosti duha. Iako među autorima postoje razlike po pitanju organa koji biva najviše pogođen, Barton smatra da je to ipak um, s obzirom da je on sedište

---

<sup>156</sup> *Ibid*, str. 168.

<sup>157</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 95.

razuma, a ovo je bolest koju izaziva imaginacija. No, on deli melanholiju na tri tipa: melanholiju glave, tela i hipohondrije. Ljubavna melanholija spada u bolest glave, zajedno sa verskom melanholijom. Đavo može da utiče i na um i na telo, počev sa fantazijom, pa prelazi na telo i um. Fantaziju pokreće putem telesnih tečnosti. Uobičajeni simptomi su sumnja i ljubomora, nepoverljivost prema drugima:

Prirodni uzorci ludila su primarni ili univerzalni, ili sekundarni ili posebni. Primarni uzroci su nebesa, planete, zvezde itd. svojim uticajem. Neću govoriti da li zvezde uzroci ili znaci... rekao bih da utiču, ali ne prisiljavaju, mudar čovek im se može suprotstaviti. Kako je rekao De Indagine, One upravljaju nama, a Bog njima. Ako se vladamo razumom, neće imati moć nad nama. Ali, ako se prepustimo svojoj prirodi, čine nam što i zverima, te nismo ništa bolji.<sup>158</sup>

Prvi Galenov prevodilac na engleski, Džon Džons, lekar, objavio je 1574. godine *Galenovu knjigu elemenata*<sup>159</sup>. On predstavlja najveće autoritete, Hipokrata i Galena, kao i njihove najveće antagoniste, paracelzijance. Takođe, analizira pitanje mikrokosmografije, odnosno – da li čoveka treba analizirati na osnovu četiri elementa ili četiri telesne tečnosti. Mikrokosmički, čovek se posmatra kao mali svet, koji u sebi sadrži sve elemente koji sačinjavaju veliki svet. Ovi elementi su: voda, vatra, vazduh i zemlja. Četiri odlike ovih elemenata su: toplo, hladno, mokro, suvo. Vatra je topla i suva, voda je mokra i hladna, vazduh je topao i vlažan, zemlja je hladna i suva. U svakom čoveku nalaze se telesne tečnosti, a sve postoje u krvi: sama krv, žuč, flegma i melanholija. Krv je, kao i vazduh, vlažna i topla; takođe, ima sladak ukus. Žuč je topla i suva; ukus joj je gorak. Flegma, kao voda, vlažna je i hladna; melanholija je, poput zemlje, hladna i suva. To opisuju Timoti Brajt u pomenutom *Traktatu o melanholiji (A Tretise of Melancholie)*. Francuska

---

<sup>158</sup> Citat po Woodford, str. 35.

<sup>159</sup> Campbell, *Op. cit.*, str. 51.



akademija (*The French Academie*) autora de la Primodeja<sup>160</sup> navodi da su telesne tečnosti tekuća tela u koja se hrana pretvara u jetri, a ima ih četiri i po prirodi odgovaraju elementima od kojih se sastoji telo. **Tomas Rajt** u *The Passions of the Minde*<sup>161</sup> kaže: „The redde is wise, / The brown trustie, / The pale peevisch, / The black lustie.“

**Tomas Njutn** u *Touchstone of Complexions* objašnjava da je sangvinik blizu savršenstva, kolerik britak na jeziku i nagao, flegmatiku nedostaje brzina razmišljanja i letargični su, a uz više toplote flegma bi se mogla pretovriti u krv. Najviše interesovanja u šesnaestom i sedamnaestom veku pokazivalo se za karakter melanholika, koji je tužan, kiseo i mračan. Ali, postoji razlika između prirodne melanholije i čoveka kod koga je na neprirodan način formirana melanholija („melancholy adust“). Njutn je pisao o neprirodnoj žuči („choler adust“), koja u stvari postaje isto što i neprirodna melanholija, da ako se pregreje, donosi u um besne duhove, grozničav gnev i ludilo bolesnog mozga. Brajt je o neprirodnoj melanholiji („melancholy adust“) napisao da, ako se pokvari, donosi burnije strasti i uznemiri um, tako da se njegovi organski postupci mešaju sa melanholičnim ludilom; razum se okreće strahu ili očajanju, mozgu se menja sastav. Kao što kaže Šekspir u *Komediji pometnji*: „A šta je groznica do li napad ludila“ i u *Ukroćenoj goropadi* „Melanholija je hrana bunilu“.<sup>162</sup>

Telesne tečnosti najaktivnije su u doba godine koje im po karaketirstikama odgovara, dakle krv u proleće, žuč u leto, melanholija u jesen i flegma u zimu. Što se tiče životnih doba, krv je najaktivnija u mladosti, pa zatim žuč, melanholija pa flegma u starosti. Hipokrat u *Vazduh, voda, mesto* ističe značaj ovih geografskih elemenata za određivanje ljudske prirode, a u renesansi to nisu smatrali samo preovlađujućim uticajem na rasne i nacionalne karakteristike, već su smatrali da

---

<sup>160</sup> *Ibid*, str. 54.

<sup>161</sup> *Ibid*, str. 58.

<sup>162</sup> *Ibid*, str. 59.

ljudi bukvalno jedu i piju elemente koji se razlikuju u zavisnosti od podneblja, naročito na toploti. Tako je Njutn smatrao Indijance, Etiopljane, Mavre, Špance, Francuze, Holandjane itd. „ljudima raznolikih karakteristika usled izloženosti toploti“.

**Ser Tomas Eliot**<sup>163</sup> je objasnio bes ili gnev: „Od ovog afekta ponekad potiču groznice, ponekad apopleksija, ili udar na čula, drhtanje, ludilo, bunilo, deformacija vida: izražava se psovka, blasfemijom, željom za osvetom...“ Sve to smo videli u nemoćnom besu Kralja Lira.

**Džozef Hol**, takođe biskup iz Noriča, posvetio je pažnju nesanici, *pervigiliumu*, za razliku od lekara koji su je tek ovlaš pominjali u kontekstu manijakalnih ili delirijumskih stanja. Po njemu je ona simptom psihičkih poremećaja. Ako je veštački izazvana, može dovesti do priznanja dela koje jadnici nikada nisu počinili.<sup>164</sup> Makbetovu nesanicu izazvale su veštice, ako je verovati njihovim moćima, a Ledi Makbet ne može da spava zbog nemirne savesti.

**Henri Mor**, teolog, pisao je 1656. godine o entuzijazmu. Baveći se snovima, on pominje još jedan simptom melanholiije koji lekari nazivaju ekstazom, a čiji uzrok je nedostatak sna<sup>165</sup>. I Hamlet se svojim prijateljima požalio na teške snove koji ga muče. Lekar je za Lirov oporavak preporučio san kao najbolje isceliteljsko sredstvo.

**Tomas Vilis**, oksfordski lekar sredine sedamnaestog veka, pisao je o psihologiji kao o proučavanju “telesne duše”, odnosno uma.<sup>166</sup> Melanholiju, ili afektivnu psihozu, pripisao je “strastima srca”, a ludilo ili psihozu praćenu poremećajem misli, zabludama ili halucinacijama – što je šizofrenija – “poroku ili mani mozga”. On je prvi izjednačio bolest uma sa bolešću mozga. Histeriju, ozloglašenu bolest žena, drevni lekari, ali i moderni, objašnjavali su kretanjem

---

<sup>163</sup> *Ibid*, str. 82.

<sup>164</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 129.

<sup>165</sup> *Ibid*, str.153.

<sup>166</sup> *Ibid*, str.187.

materice, odnosno donjeg stomaka i njegovih isparenja. Vilis kaže da su ovi organi, naročito kod devica i udovica toliko mali da se njihovi pokreti ne bi ni osetili, a pritom su čvrsto vezani za druge delove tela. Dakle, ovi poremećaji potiču od mozga, a ne od stomaka. Melanholija je komplikovan poremećaj mozga i srca. Njihova zaludna priča rezultat je poremećaja u mozgu, dok je tuga i strah posledica strasti u srcu. Ukoliko potraje, preći će u ludost, a ponekad i u ludilo. Dok je melanholija nalik oblaku ili gustom dimu koji obavije mozak, ludilo je kao plamteći oganj. Fantazija ili mašta kod takvih ljudi stalno se potresaju silovitim mislima; slike i pojmovi koje stvaraju su pogrešni; njihov delirijum često je praćen smelošću ili besom.

## II. iii.iii. Pre Šekspira – Tomas Kid

Seneka ne može biti pretežak, niti Plaut previše lagan.

(Polonije u *Hamletu*, II.ii.400)

Zašto kažemo Kid, a mislimo Seneka? *Španska tragedija* je Tipična senekanska tragedija osvete, prvi put na scenu postavljena oko 1590. godine, *Španska tragedija* sadrži dosta elemenata koje odmah prepoznamo u *Hamletu*, ali je, mimo likova i motiva, bitno drugačija. Proučavaoci Šekspirovog dela i doba tvrde da je izgubljena drama *Pra-Hamlet (Ur-Hamlet)* znatno sličnija ovoj Kidovoj, te su mišljenja o autorstvu podeljena, između ova dva dramska pisca.

Šta Šekspir duguje Seneki? Formalne, strukturne i tematske elemente. Tu su likovi poput Duha, dadilje, slugu, glasonoše, tiranina; obuzetost razmišljanjem i solilokvijumi, brza razmena replika (stihomitija); ogoljeno nasilje; opasnosti i zamke moći i bogatstva, prednosti siromaštva i života u prirodi; ludilo, strast, osveta i natprirodne pojave. U tom nasleđu naći ćemo, u znatnoj meri, i Eshila, Sofokla i Euripida. Robert Miola<sup>167</sup> navodi sličnosti između Senekine *Fedre* i *Tita Andronika*, kao i *Španske tragedije* i *Tita*. Diskusiju o Senekinom uticaju na Šekspira otpočeo je još Tomas Neš, ali više u pogledu retorike, nego same radnje. Tu je i slika duha iz *Agamemnona*, kao i dijalog između Elektre i Klitemnestre koji veoma podseća na onaj između Hamleta i Getrude. Zatim, sličnost horske pesme iz *Troade* sa Hamletovim najpoznatijim monologom „Biti ili ne biti“, Atrejeve zavere i spletke, Herkulovog povratka sa putovanja radi obračuna sa zlikovcem i uzurpatorom, Pirovo podsećanje na očeva (Ahilova) herojska dela u *Troadi*. Pir u

---

<sup>167</sup> Miola, *Op.cit*, str. 10.

ovoj poslednjoj tragediji, poput Hamleta, takođe okleva.<sup>168</sup> Ne zaboravimo Medeju koja priziva zle duhove poput Ledi Makbet, i ubija sopstvenu decu. Seneka je napisao i čuveni esej *O gnevu (De Ira)*, gde savetuje kako obuzdati gnev. Kao stoik preporučivao je meditaciju protiv kontumelije, to jest uznemirenosti. Miola navodi da su na umerenost i strpljenje često pozivali zlikovci u drami, što je pojačavalo simpatije publike prema nestoičkim junacima<sup>169</sup>. Naravno, odmah se setimo Klaudija i Hamleta, ali i kritike Lirovih ćerki na račun očeve naravi. Stoicizam je bio i Hamletov ideal, mada ga se on ne pridržava prilikom ispoljavanja žalosti za ocem i Ofelijom. Palijativni san nakon gneva, kakav nalazimo u *Liru*, nasleđe je *Gnevnog Herkula*. Herkula su do ludila dovele Junona i Furije, te on ubija svoju ženu i decu. Kad povrati razum, postišđen zbog svojih zlodela, reši da se ubije.

Na prvi pogled, kad poredimo *Špansku tragediju* i *Hamleta*, odmah što zapažamo je da obe tragedije imaju Duha, osvetnika i dvorske spletke. Hijeronimo je poludeo zbog neizdržljivog odlaganja, u duhu stare tragedije gde se osveta ne dovodi u pitanje. Sasvim suprotno, dakle, Hamletovoj moralnoj dilemi, celom klupku koje to pitanje odmotava, kao i celoj slojevitosti Šekspirove tragedije.

Kidov Duh pripada Don Andrei, španskom plemiću koji je stradao u bici protiv Portugalije, od ruke princa Baltazara. Prethodno se zaljubio u lepu Belimperiju sa kojom je otpočeo tajnu vezu. Umesto odluke gde će ga poslati nakon smrti, sudije ga šalju Plutonu i Prozerpini, koja odlučuje da se Don Andrea u pratnji Osvete vrati na svet živih, a Osveta mu obećava da će se osvetiti. Po povratku na bojno polje, shvata da je princa Baltazara zarobio njegov dobar prijatelj Horacio, sin Hijeronima, španskog Maršala. No, dolazi u sukob sa Belimperijinim bratom Lorencom, vojvodom od Kastilje, oko toga ko je zapravo zarobio princa. Kralj to rešava kompromisom po kome Horaciju pripadne otkupnina za zarobljenog princa, a Lorencu sam zarobljenik. U Portugaliji je vladar

---

<sup>168</sup> *Ibid*, str. 46.

<sup>169</sup> *Ibid*, str. 156.

poludeo od tuge za, kako veruje, mrtvim sinom, te podleže uticaju Vilupa i hapsi nedužnog Aleksandra zbog sinovljeve smrti. Nakon diplomatskih pregovora, Baltazar je pušten kući, a dve zemlje su postigle mir.

U Španiji se, po povratku tamo, Baltazar zaljubio u Belimperiju, ali sluga mu otkriva da ona voli Horacija i da joj je ljubav uzvracena. Pored Baltazara, Horaciov neprijatelj postaje i Lorenzo, zbog sukoba oko Baltazarovog zarobljavanja i činjenice da je Horacio, iako nižeg roda, kao sin činovnika, zavredeo ljubav Lorencove sestre. Dva plemića se dogovore da ubiju Horacija, što i učine uz pomoć Baltazarovih slugu, na sastanku zaljubljenog para. Belimperiju odvođe, a Hijeronimo zatekne mrtvog sina. Sledi neprebolna žalost Hijeronima i njegove žene Izabele.

U Portugaliji, Aleksandro uspe da izbegne smrt kada se ambasador vrati iz Španije sa vešću da je Baltazar živ; Vilupa potom osude na smrt. U Španiji, Hijeronimo je na ivici razuma zbog izostanka pravde u slučaju ubistva njegovog sina. Stiže mu pismo, pisano Belimperijinom krvavom rukom, gde se otkriva identitet ubica, Lorenca i Baltazara. No, nije siguran da može verovati u to. Lorenca zabrine njegovo čudno ponašanje i odluči da likvidira svedoke svog zločina. Nagovori jednog od dva saučesnika da ubije onog drugog, za zlato, ali ubica odmah po zločinu biva uhapšen. Uverava ubicu da je njegovo pomilovanje u kutiji koju dželatru donosi kurir, čime sprečava da ga ubica raskrinka pre svog vešanja.

Diplomatski pregovori rezultirali su dogovorom o braku između Baltazara i Belimperije, da bi se ujedinile dve kraljevske loze. Ironijom sudbine, kod obešenog saučesnika pronalaze pismo koje potvrđuje Hijeronimove sumnje u pogledu Lorenca i Baltazara, ali Lorenzo mu ne dozvoli da se obrati Kralju i još jednom uzmiče pravdi. Očajni otac se tada zarekne da će se on lično osvetiti ubicama, te počne da glumi prijateljstvo da bi odagnao Lorencove sumnje. Dobija zaduženje da se stara o zabavi na venčanju Belimperije i Baltazara, kojom prilikom osmisli

komad, tursku tragediju, i ubedi Lorenca i Baltazara da u njoj glume. Belimperija, njegova saveznica u osveti, takođe glumi u ovoj predstavi. Neposredno pred početak, Izabela, poludela od tuge, izvrši samoubistvo.

Komad je verno ogledalo onoga što se stvarno dogodilo: sultana nateraju da ubije svog plemenitog prijatelja zbog ljubomore na ljubav jedne žene. Hijeronimo glumi unajmljenog ubicu. Tokom igre, njegov lik ubija Lorencovog, a Belimperijin Baltazara, pre nego što će se i sama ubiti. Nakon te drame, Hijeronimo otkriva prisutnim svatovima, stojeći nad telom svog mrtvog sina, da su bodeži u predstavi bili pravi i da je troje mladih sada mrtvo. Onda pokuša samoubistvo, u čemu ga spreče španski i portugalski vladari. Da ne bi progovorio, odgrize sopstveni jezik. Na prevaru oduzme Vojvodi nož i ubije njega pa sebe.

Osveta i Andrea imaju završnu reč u drami. Andrea svakom "pozitivnom" junaku dodeli mesto u raj, a ostali su kažnjeni mukama u paklu.

Šta je Šekspir mogao uzeti od Kida, pored imena Horacio, recimo? Rečeno je, i kod njega imamo Duha, osvetu (doduše, kao motiv, ne kao lik), prerušavanje, ubistva nedužnih, dramu u drami, mnogo mrtvih u epilogu... Dalje, scena na molitvi: po Dž. M. Robertsonu<sup>170</sup>, to je zasigurno Kidova scena, kao i Hamletov govor koji će uslediti. Kad ju je pisao, Šekspir nije razmišljao, kaže Robertson, kako bi zdravi, normalni Hamlet ubio Klaudija na molitvi, a neurastenik je marioneta svog „nesvesnog“ pa se uzdrži od ubistva. Šekspir je prosto pustio svom geniju na volju i igrao sa sa tekstom, i naročito sa Hamletom.

Pored toga što legitimnost osvete niko ne dovodi u pitanje, ni junaci drame ni sam autor, nju izvrši otac za sina, a kod Šekspira je obrnuto – mlad čovek nema odlučnost i upornost starog Hijeronima. Duh ne pripada ubijenome koga svete, već njegovom prijatelju, svedoku događaja, povratniku iz zemlje "iz koje se još nijedan putnik vratio nije". Hijeronimo dobija pismo, ali ono mu nije dovoljan "okularni" dokaz, za razliku od Edmundovog pisma podmetnutog Glosteru ili nesrećno

---

<sup>170</sup> Robertson, J.M. *Hamlet, Once More*, str. 77.

zloupotrebene Dezdemonine maramice. Za razliku od Otela, koji nema razloga, a ni želju da poveruje u optužbe protiv Dezdemone, on ima sve razloge da veruje u istinitost navoda iz pisma, ali ipak želi da bude siguran i poverovaće tek nakon dokaza pronađenog u džepu mrtvog saučesnika ubice, poput onoga u Edmundovom. I on pribegava glumi, uz već poremećeno ponašanje usled ogromne žalosti, ali on se tom glumom pritaji, za razliku od Hamleta koji privlači pažnju i stvara probleme zbog kojih ga šalju van zemlje. A.D. Natal<sup>171</sup> pretpostavlja da je raniji *Hamlet* takođe melodramatičan i pun krvi, a po Hamletovim uputstvima putujućim glumcima, možemo zaključiti da se Šekspiru nije dopadala gluma kakvu su Kidovi komadi zahtevali. Otkrio je „rupu“ u Kidovom komadu – glavni junak nikako da preduzme nešto. On je tu rupu proširio u psihološku misteriju, tako da se junak sada iščuđava svojoj neaktivnosti.

Kod njega je ludilo bez sumnje pravo, kao i kod Izabele, za razliku od Hamletovog “planiranog”, simuliranog, mada na momente autentičnog. I ovde jedna žena izvrši samoubistvo zbog nepodnošljivog bola, a to je majka ubijenog. Kad su se pretpostavke potvrdile, nema više čekanja ili odlaganja. Drama u dramu je smrtno efikasna, za razliku od Hamletove. Hijeronimo je po funkciji ravan Poloniju, a Baltazar Hamletu. Belimperija je verna i odlučna, za razliku od Ofelije ili Gertrude aktivno učestvuje u planu osвете i njegovoj realizaciji, oduzimajući sebi život tek nakon što je osvetila voljenog Horacija, i to ubistvom novopečenog supruga. Lorenzo je manipulator kao Klaudije ili Jago, okreće ljude jedne protiv drugih i surovo ih eliminiše kad mu posluže svrsi. On ućutka svedoke, kao što Makbet progona sve koji ga mogu odati i kao što je Jago pokušao Emiliju, ali ona je ipak uspela da progovori i odbije lojalnost svom mužu, baš kao Belimperija. Suprotstavljene su dve zaraćene strane, dve zemlje, a u *Hamletu* je reč o sukobu unutar porodice, o rodoskrvnuću i bratoubistvu.

---

<sup>171</sup> Nuttall, A.D.: *Shakespeare the Thinker*, str. 399.



Fransis Bejkon odbacivao je ideju da je osveta „vrsta divlje pravde“ , pa ipak, u argumentima protiv privatne osvete, Bejkon se približio njenom značaju za žalost: “This is certain, that a man that studieth revenge keeps his own wounds green, which otherwise would heal and do well.”<sup>172</sup> I Kidov Hijeronimo drži svoju ranu otvorenom dok sprema osvetu. U završnoj sceni *Španske tragedije* osveta je i činjenica i fikcija, jer u turskoj drami u koju je gurnuo neprijatelje, Hijeronimovi saveznici koriste prave bodeže i mačeve. Na kraju on kaže da ne nedostaje ništa do da se odglumi osveta (“nothing wants but acting of revenge.”). On odjednom iznosi telo svog ubijenog sina da opravda svoje postupke, ali i da tako svoj gubitak učini nezaboravnim - iako se svaki gubitak jednog dana zaboravi. I od tada, kaže, pošto je toliko srastao sa svojom osvetom, on nema dovoljno prezira sa koliko bi gledao smrti u oči. Zajedničko sa *Hamletom* je tendencija da se isključi svaka druga perspektiva osim junakovo zatvaranje u svoju žalost.

Blum kaže da ne razume kako šekspirolozi smatraju da je Kidova *Španska tragedija*, napisana između 1588. i 1592. godine, mogla imati veći uticaj na Šekspira<sup>173</sup>. On Kidovu dramu smatra užasnom i loše napisanom melodramom, koja je verovatno pisana pod uticajem prve verzije Hamleta, tako da se o Kidovom uticaju na Šekspira može govoriti tek kao o uzimanju svog originala natrag za kasniju verziju *Hamleta*. Blum veruje da je autor *Pra-Hamleta*, napisanog 1588. ili 1589. godine, takođe Šekspir, s tim što je taj prvobitni Hamlet bio mnogo bliži Amletu nego kasnijoj verziji Hamleta. Dakle, ratnik, a ne kontemplativni princ. Smrti oca i sina nesumnjivo su uticale na Šekspirovu melanholičnu i elegičnu notu u “zrelom” *Hamletu*.

Blum kaže da je Hamlet zapravo najsličniji Jagu – pragmatičan, racionalan, hladan, ubilački, solipsista, nihilista, manipulativan.

---

<sup>172</sup> Welsh, *Hamlet in His Modern Guises*, [www.questia.com](http://www.questia.com)

<sup>173</sup> Bloom, Harold: *Shakespeare – the Invention of the Human*, str. 402.

## II.iv. KLASICIZAM

U sedamnaestom veku<sup>174</sup> se u Evropi institucionalizuju domovi prinudnog boravka. U Engleskoj znatno ranije nego, na primer, u Francuskoj ili Nemačkoj – jedan akt iz 1575. godine nalaže izgradnju popravnih domova (*houses of correction*). Taj akt se istovremeno odnosi na kažnjavanja skitnica i pomoć siromašnima. Početkom sedamnaestog veka uvodi se globa za grofovije koje ih nemaju, kao i obaveza da se pokrenu zanati i proizvodnja da bi se njihovi stanari izdržavali. To su bili Bridwells. Više uspeha imaće radionice (*workhouses*) u drugoj polovini sedamnaestog veka. Zahvaljujući njima, skitnice su sklonjene s ulica sprečeni socijalni nemiri. Zatvaranje je, pre svega, nosilo imperativ rada. Ono je, početkom sedamnaestog veka, u celoj Evropi imalo isti smisao: odgovor na ekonomsku krizu, nezaposlenost i pomanjkanje novca. Radionice su stvorile posao i zaradu jednima, ali kao konkurencija su ugrozile lokalnu industriju i dovele do krize drugih. Vlast popušta i ukida rad, te često prebacuje žitelje ovih ustanova u tamnice ne bi li barem hleb dobili besplatno.

**Džon Lok** je u *Eseju o ljudskom razumevanju* (1690) napravio razliku između idiota i ludaka. Ovim drugima ne nedostaje sposobnost rasuđivanja, ali neke ideje su im veoma pogrešne i zamenili su ih za istinu.<sup>175</sup>

**Erazmus Darwin**, lekar u delu *Zoonomija, ili organski život* (1796), piše o promenljivom ludilu (*mania mutabilis*)<sup>176</sup>. Kada pacijentima mešaju predstave čula sa iritacijama, tj. imaginaciju sa realnošću, uskoro počinju da postupaju po

---

<sup>174</sup> Fuko, *Op.cit*, str. 55.

<sup>175</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 237.

<sup>176</sup> *Ibid*, str. 547.

pogrešnoj ili umišljenoj predstavi koju su stekli. Ta predstava pripada delirijumu, kada je umišljena; ali na osnovu nje se preduzimaju voljni postupci, a to čini ludilo. U ovoj bolesti pacijent je u stanju da pažljivo sakrije predmet svoje želje ili averzije, ali konstantno sumnja u sve, ne mari za urednost i pristojnost. Takav je Hamlet, podozriv kad su u pitanju prijatelji i devojka koja ga voli, razočaran u majku i uveren da je njegov stric bratoubica, a te skrivene želje mnogi su videli kao edipovsku ljubav prema majci.

Čak i jedan neumorno skeptičan mislilac kao što je bio **Tomas Hobs** osećao se obaveznim da ozbiljno shvati ludilo koje izaziva opsednutost, makar i samo da bi ga osporio (142-46). Pre Hobsa, natprirodni uzroci mentalne bolesti uzimani su zdravo za gotovo, čak su to činili i oni koji su bili skloniji objašnjenjima zasnovanim na ćudima. Hobs je 1650. godine zapisao da ludilo nije ništa drugo do prevelika strast, što se vidi po dejstvu vina. Ponašanje čjudi koji su previše popili isto je kao kod ludaka, bilo da su poludeli od previše besa, ljubavi, smeha... strasti kojima niko ne rukovodi u većini slučajeva su puko ludilo.

U klasicizmu se po prvi put uvode ustanove moralnosti,<sup>177</sup> jer se ludilo osuđuje u smislu nerada i dangubljenja, te je podvučena crta između rada i besposlice, kao nekada između zdravih i gubavih. Oni koji nisu sposobni da rade zatvaraju se tamo gde su nekada bili leprozorijumi. Ludilo je tako otrgnuto od imaginarne slobode koja mu je omogućavala da buja još pod nebom renesanse. Za manje od pola veka ono se našlo odvojeno od sveta i, u utvrđi zatvorenosti, povezano je sa Razumom, pravilima morala i njihovim jednoličnim noćima.

Klasicizam utamničuje bezumnike zajedno sa bogohulnicima, razvratnicima, očevima-raspikućama, zabludelim sinovima. Pa ipak, „bezumni“ imaju posebno mesto u svetu utamničenja. Njihov se položaj ne svodi na to da se sa njima postupa kao sa kažnjenicima. U opštoj osetljivosti na bezumlje postoji izvesna osobita boja koja se pridaje ludilu i koja prekriva one koje nazivaju

---

<sup>177</sup> *Ibid*, strane 73-75.

bezumnima, pomućenim ili poremećenim duhovima, čudacima, ljudima u ludilu. Ta osobita osetljivost je osetljivost na sablazan. Zatvaranje se objašnjava htenjem da se izbegne sablazan. Do sedamnaestog veka, sve ono što je u zlu najžešće i najnečovečnije može se izravnati i kazniti tek ako se iznese na svetlo dana, kao protivtežu tami koju predstavlja zlo. Utamničenje, nasuprot tome, odaje oblik svesti po kojoj nečovečno može da dovede samo do stida.

Klasicistička misao ludilo opaža u oblicima manije i melanholije, histerije i hipohondrije<sup>178</sup>. U šesnaestom veku su simptomi melanholije bili u tome što neki misle da su životinje čije glasove i pokrete podražavaju, dok drugi misle da su staklene posude i stoga se povlače pred prolaznicima iz straha da ih ovi ne razbiju. Neki, opet, zamišljaju da su počinili neki zločin, pa drhte čim ugledaju nekoga iz straha da će ih odvesti u tamnicu. Melanholična vlaga, koja se raširila po mozgu, izopačuje sva čula. Sve do početka sedamnaestog veka rasprava o melanholiji svodi se na četiri vrste vlage i njihovim suštinskim svojstvima. Za **Fernela**,<sup>179</sup> melanholička vlaga, bliska Zemlji i jeseni, jeste sok po sastavu gust, po temperamentu hladan i suv. Vilisovo objašnjenje je da je melanholija ludilo bez groznice i jarosti, praćeno strahovanjem i tugom. U melanholiji se sokovi neuredno kreću, a nosi ih jedno nespokoјstvo, bez siline i žestine. Nasuprot melanholiku, manijak<sup>180</sup> ima fantaziju i imaginaciju koje uvek preplavljuje neprestana bujica uzburkanih misli. Dok se melanholik usredsređuje samo na jedan predmet i njemu daje nerazumne razmere, manija iskrivljuje pojmove i misli; umesto tuge i straha, javlja se smelost i jarost. Kretanje sokova je neprekidno i žestoko. Manija se, dakle, od melanholije ralikuje samo po stupnju: ona je njen prirodni nastavak, ona se rađa iz istih uzroka, i obično se leči istim lekovima. Melanholici lako postaju manijaci, a kad manija prođe, opet se javlja melanholija.

---

<sup>178</sup> *Ibid*, str. 95.

<sup>179</sup> *Ibid*, str. 96.

<sup>180</sup> *Ibid*, str. 102.

Za hipohondriju i histeriju postavljalo se pitanje da li su to uopšte bolesti ili ludilo. **Kalen**<sup>181</sup> hipohondriju razvrstava u „iznemoglosti ili bolesti koje se sastoje iz slabosti“, a histeriju u „spazmodička oboljenja prirodnih funkcija“. Vilis smatra da histeričnu uzrujanost kod žena bije tako rđav glas da joj se smesta pridoda još mana drugih oboljenja. Ako je bolest nepoznatog porekla, odmah se krivica baca na loš uticaj materice - koja, najčešće, nije odgovorna. Histerija je često opažana kao posledica unutrašnje toplote koja po celom telu rasprostire izvesnu uzavrelost, ključanje koje se neprestano ispoljava u grčevima i trzajima. Zar ta toplota nije srodna ljubavnome žaru kod devojaka koje traže muža ili udovica koje su svog izgubile? **Žak Feran** u svojoj *Ljubavnoj bolesti ili erotičnoj melanholiji*<sup>182</sup> kaže da su žene češće zalučene zbog ljubavi nego muškarci. To je dobro poznata erotomanija, čija je ilustracija Ofelija, nasuprot bolesti mladih i učenih ljudi - melanholije, čija je dramska slika Hamlet. Verovatno nije slučajnost što su te dve česte, gotovo pomodne pojave Šekspirovog doba, oličene u junacima jedne drame.

U elizabetanskoj Engleskoj, versko-demonološko viđenje ludila prožima celu kulturu. Kod učenih ljudi prihvataju se medicinska, naučna objašnjenja. Ričard Napijer, lekar i astrolog iz sedamnaestog veka, lečio je preko dve hiljade pacijenata na granici dve ere i dva pristupa - magijskog i naučnom. **Džeremi Kolijer** je 1698. godine napao Šekspira zbog izlaganja Ofelijinih nedoličnih fantazija javnosti.<sup>183</sup> Kaže da je, kad je već odlučio da se ta dama udavi poput mačeta, trebalo malo ranije da je pusti u vodu. Ostavio je duže u životu samo da bi joj ukaljao ugled. Lude treba držati zatvorene, izolovane, u mraku. Izvršiti egzorcizam. Ludilo je uvek povezano sa moralnim pitanjima. Staro ime za đavola je *alienus*: lotalica, tuđin. Do nedavno su psihijatri, naročito oni koji se bave pravnim aspektima ludila, nazivani „alijenistima“. Ono što je nepoznato, tuđe, što izaziva strah, može

---

<sup>181</sup> *Ibid*, str. 112.

<sup>182</sup> *Ibid*, str. 116.

<sup>183</sup> Padel, *Op.cit*, str. 227.

biti zlo i pogrešno. Propovedi su se zasnivale na povezanosti između ludila i greha.

## II.v. DEVETNAESTI I DVADESETI VEK - SAVREMENE DEFINICIJE LUDILA

Ludilo se u šesnaestom i sedamnaestom veku različito čita i doživljava nego u Srednjem veku, kada je bilo na granici ljudskog i transcendentnog. U osamnaestom veku će postati znak nerazumnosti, simbol životinjske strane ljudske prirode koju treba ograničiti i zatvoriti; u devetnaestom veku, umna bolest („insanity“) kao termin koji se od tada radije koristi, identifikuje se sa naslednom degradacijom i nemoralom, te je treba popraviti „moralnim tretmanom“ ili odomaćivanjem. U osamnaestom veku, težište je na nervnom sistemu, čija preosetljivost dovodi do bolesti uma. Međutim, tek pošto je religija izbačena iz priče o ludilu, uvodi se koncept „novog sadržaja krivice“, moralne implikacije ludila. Ludilo je „fiziološki efekat moralne greške“. Otuda „naučna psihijatrija“ devetnaestog veka veruje da ludilo proističe iz moralne slabosti. Ključni pojam je „moralno upravljanje“, kontrola volje i nagona. Tome je u Engleskoj doprinelo viktorijansko doba, koje nastupa posle oslobađajućeg romantizma. Romantizam je sa simpatijama gledao na dramske (i ne samo dramske) junake sa mentalnim poremećajima, smatrajući ih, gotovo antički, nadahnutim, genijalnim, posebnim. Hamleta je, na primer, romantizam, naročito nemački, obožavao, smatrajući ga nežnim princem koji puca pod teretom za koji njegova čista duša i beskrepekorni moral nisu spremni. Moguće je da je za to zaslužna opšta društvena i kulturna klima, a možda i činjenica da su književni kritičari uglavnom i sami bili pesnici-sanjari.

U drugoj polovini dvadesetog veka, filozofi, teoretičari, anti-psihijatrijski pokret i istraživanja hemijske osnove mentalnih poremećaja srušili su granice između ludog i normalnog, mentalnog i fizičkog, stvarnog i iluzornog, koje su nastale u renesansi.

Ovo brisanje podela u dvadesetom veku vidljivo je prisutno i u medicinskoj praksi i u filozofskoj teoriji. Šezdesetih godina dvadesetog veka, klinički i teoretski rad Tomasa Šaša, R. D. Lenga i anti-psihijatrijskog pokreta, izneli su stav da je mentalna bolest mit koji se koristio da bi se ometajuće ponašanje dovelo pod kontrolu, „zdrava“ reakcija na pritiske u porodici i u kulturi. Mišel Fuko u svom delu kritikuje Doba razuma zbog korišćenja diskursa ludila i zatvaranja ludih da bi se izbrisala antiteza razuma, nerazumnost. Fuko je pratio uglavnom osamnaesti vek i to muškarce; Ilejn Šuolter devetnaesti vek i žene.

**Džems Pričard**<sup>184</sup> je u *Traktatu o ludilu* (1835) opisao i moralno ludilo. Ta forma sastoji se od morbidne izvitoperenosti osećanja, bez iluzija ili pogrešnih uverenja koji su utisnuti u poimanje; ponekad postoji paralelno sa neometanim intelektualnim sposobnostima. Ovde preovlađuju osećanja gneva i zlobe, koja se javljaju bez ičega što bi ih izazvalo ili podstaklo. To je ludilo bez delirijuma. Od Šekspirovih junaka, „robova strasti“, teško je izdvojiti takvoga. Jago se možda jedini, sa svojom bezrazložnom mržnjom i zlobom, uklapa u taj profil.

Pitanje je šta znači mentalno zdravlje, a šta bolest. **Dejvid Mekanik** ukazuje na različite definicije ovih pojmova.<sup>185</sup> Tokom sedamdesetih godina istraživanjem i praksom dominirao je kontinualni model, po kome su mentalno zdravlje i bolest dva suprotna pola kontinuuma, a većina ljudi spada negde između te dve krajnosti. Mentalno oboljenje nije izrazito drugačija kategorija od zdravlja; postoje razni stepeni zdravlja i bolesti, normalnog i abnormalnog ponašanja. Granica između normalnog i abnormalnog nije čvrsta, već podleže uticajima društva i

---

<sup>184</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit.*, str. 839.

<sup>185</sup> Horwitz, Allan W. and Teresa L. Scheid, *A Handbook for the Study of Mental Health*, str. 1.



sredine. Po ovom modelu, svako može da oboli ako bude izložen dovoljnom nivou stresa u svojoj psihosocijalnoj sredini.

Od osamdesetih godina s pojma kontinuuma skreće se ka naglasku na diskretnom, ili dihotomnom modelu duševne bolesti. Umesto kontinuuma, ovaj model vidi zdravlje i bolest kao dve suprotnosti koje čine dihotomiju, tako da je neko ili zdrav ili bolestan. Ljudi koji su duševno oboleli smeštaju se u odgovarajuće kategorije prema simptomima – šizofrenija, depresija ili poremećaji anksioznosti. Ovaj model potiče od biomedicinskog istraživanja koje se oslanja na organske, biološke pristupe mentalnom oboljenju i premisama da mentalno oboljenje ima genetske, biološke, biohemijske ili neurološke uzroke.

U četvrtom izdanju *Dijagnostičkog i statističkog priručnika* (DSM) Američkog udruženja psihijatara,<sup>186</sup> mentalno oboljenje definiše se kao „klinički značajan bihevioralni ili psihološki sindrom ili obrazac koji se javlja kod pojedinca i povezan je sa postojećim bolom ili onesposobljenošću (npr. oslabljene funkcije) ili sa znatno uvećanim rizikom od smrti, bola, onesposobljenosti ili gubitkom slobode. Uz to, ovaj sindrom ili obrazac ne sme biti samo očekivan i kulturološki sankcionisan odgovor na neki određeni događaj, na primer na smrt voljene osobe. Šta god da je prvobitni uzrok, mora se trenutno smatrati manifestacijom bihevioralne, psihološke ili biološke disfunkcionalnosti. Ni devijantno ponašanje (npr. političko, versko ili seksualno) ni sukobi koji su primarno između pojedinca i društva nisu mentalni poremećaji ukoliko devijacija ili sukob nisu simptom disfunkcionalnosti kod pojedinca“.

Nasuprot ovom stavu, mnogi sociolozi mentalnu bolest smatraju vrstom devijantnog ponašanja, tj. Ponašanjem koje ne ukazuju na psihički poremećaj nego na kršenje društvenih pravila. Po njima, oni koji se nazivaju „duševno obolelima“ su ljudi koji ne postupaju na društveno prihvatljiv način. Oni govore previše ili premalo, ispoljavaju loše manire ili neobičan način govora, piju ili se drogiraju. Oni

---

<sup>186</sup> *Ibid*, str. 2.

koji dobiju etiketu „duševno obolelog“ nisu dovoljno moćni da se odupru definicijama stručnjaka iz oblasti mentalnog zdravlja, porodici, nastavnicima i drugima koji primenjuju te etikete.

Kategorije poremećaja koje možemo primetiti kod Šekspirovih junaka, pojedinačne ili kombinovane, po onome kako ih je opisao ili kako su drugi junaci drama zaključivali o njima, su:

- Šizofrenija i drugi psihotični poremećaji. Njih karakteriše prisustvo psihotičnih simptoma (zabluda i/ili halucinacija) koji vode do slabljenja sposobnosti pojedinca da ispuni osnovne uslove življenja. Tipovi šizofrenije uključuju paranoidnu, neorganizovanu, katatoničnu, nediferenciranu i rezidualnu.
- Poremećaji raspoloženja. Njih karakterišu promene raspoloženja – ili izrazito depresivno, ushićeno, ili oba. U ovo spadaju krupni depresivni poremećaj (sa promenama apetita, spavanja, nivoa energije, osećanjem bezvrednosti ili krivice i suicidalnim mislima), disthimni poremećaj (hronična depresija) i bipolarni poremećaj (sa oscilacijama između krajnje depresije i krajnje dobrog raspoloženja).
- Poremećaj anksioznosti. Kod svih poremećaja anksioznosti prisutan je intenzivan strah i potom izbegavanje predmeta straha ili druge neprilagođene strategije za borbu s njim. U to spadaju napadi panike (nagla navala straha, gubitak daha i osećaj „gubitka kontrole“), agorafobija (uznemirenost i izbegavanje mesta koja se osećaju kao „preteća“), specifične fobije, društvena fobija, posttraumatski stresni poremećaj, opšti poremećaj anksioznosti (šest meseci izrazite uznemirenosti ili zabrinutosti) i opsesivno-kompulzivni poremećaj.
- Disocijativni poremećaji. Ovu kategoriju karakteriše disociiranje od sebe kao i gubitak vremena koji je preveliki da bi se mogao nazvati zaboravnošću. Tu spadaju disocijativna amnezija, disocijativna fuga

(iznenadan odlazak od kuće i uzimanje novog identiteta), i disocijativni poremećaj identiteta (ranije „poremećaj višestruke ličnosti“, gde su prisutna dva ili više identiteta ili statusa).

- Delirijum, demencija, amnezija i ostali kognitivni poremećaji. Karakteriše ih deficit u spoznaji i/ili pamćenju koji predstavlja znatnu promenu u odnosu na prethodni nivo funkcionisanja. Ovde spadaju demencija (npr. Alchajmerova bolest), i amnestički poremećaj (samo slabljenje pamćenja).
- Somatoformni poremećaji. Ova dijagnoza se postavlja kada se fizički simptomi ne mogu objasniti samo na osnovu medicine. Tu spadaju brojni fizički simptomi koji su ranije potpadali pod histeriju, poremećaji konverzije (gubitak motorne ili senzorne funkcije, npr. slepilo), i hipohondrija.
- Poremećaji ličnosti. Obrasci unutrašnjeg iskustva i ponašanja koji se znatno razlikuju od kulturoloških očekivanja i vode u bol. Tu spadaju paranoidni (nepoverenje u tuđe motive), šizoidni (udaljenost od društvenih odnosa), šizotipni (nelagodnost u društvenim odnosima, ekscentričnost u ponašanju), histrionočni (izrazita potreba za pažnjom), narcisoidni poremećaj, kao i granični (nestabilni društveni odnosi i slika o sebi, impulsivnost), zavisni (submisivnost, potreba da se neko brine o nama) i opsesivno-kompulzivni.

Mnoga istraživanja pokazala su da ljudi veruju da su mentalno oboleli opasni, nepredvidivi, abnormalni, nerazumni i disfunkcionalni. Plaše ih se i izbegavaju ih. Vilijams (1987) navodi da je mentalno oboljenje najveća stigma.<sup>187</sup>

Dejvid Mekanik duševnu bolest definiše kao formu devijantnog ponašanja, koja je bizarna, iracionalna ili neobično bolna.<sup>188</sup> Ipak, ima različitih modela u

---

<sup>187</sup> *Ibid*, str. 10.

<sup>188</sup> *Ibid*, str. 12.

zavisnosti od pristupa. Medicinski model traži fizičke uzroke i ustanovljiv tok. Davanje statusa bolesti mentalnim poremećajima pomoglo je da se one destigmatizuju. Ovakvo ponašanje javlja se kada razmišljanje, ponašanje, osećanja ili postupanje pojedinca odstupa od uobičajenih očekivanja ili isustva i to okolina definiše kao problem koji treba rešiti. Na neki način, takvo ponašanje ili razmišljanje ometa i pogađa okolinu. Drugo, veruje se da takav problem potiče od neke disfunkcionalnosti kod te osobe, dakle neki aspekt njenog uma i tela ne funkcioniše kako bi trebalo. Ponašanje koje radikalno odstupa od očekivanih obrazaca i za koje posmatrač ne može ustanoviti razuman motiv naziva se „ludim“. Takvo ponašanje može uključivati bizaran ili besmislen govor, vizije ili slušanje nečega što drugi ne vide ili ne čuju i ponašanje koje je čudno bez neke očigledne svrhe. Ljudi su spremni da razlikuju „loše“ od „bolesnog“ ponašanja. Ukoliko u ponašanju postoji neki lični interes, onda je ono „loše“. Ukoliko nema takvog smisla, onda je „bolesno“.

Da bi se ustanovilo da je neka osoba mentalno obolela, mora se odrediti uzrok takvog ponašanja u „kvaru“ fizičkih, mentalnih ili razvojnih mehanizama – ali, problem je u tome što ne postoje objektivni testovi kojima bi se utvrdila psihopatologija, mnogo toga zavisi od kliničke procene. Ako se osoba oseća tužno u okolnostima u kojima bi trebalo da bude srećna, uočavamo da nešto nije u redu sa njenim afektivnim mehanizmima. Ako govori nepovezano i besmisleno, a nije pijana ili drogirana, nešto nije u redu sa kognitivnim funkcijama. Ako vidi i čuje nešto što ostali ne mogu, onda je u pitanju patologija. Ekstremni slučajevi su laki, ali često je uzrok u otkazivanju neke funkcije, životnim problemima, sebičnosti ili nekoj drugoj ličnoj orijentaciji. Psihopate ili sociopate su ljudi koji počinjavaju svirepa dela bez kajanja. Neki stručnjaci samo odsustvo kajanja smatraju znakom

psihopatologije<sup>189</sup> i u njemu vide bolest. Drugi smatraju da su takve osobe jednostavno loše.

---

<sup>189</sup> *Ibid*, str. 19.

### III. ŠEKSPIROVE ČETIRI VELIKE TRAGEDIJE

#### III.i. HAMLET



Slika 1

#### III.i.i. *Zaplet - u ludilu je istina*

Ako ludilo smatramo neprirodnim, a normalnost prirodnim stanjem, onda se upotpunjuje mozaik ova dva aspekta prirode i ljudskih postupaka. Kontrast prirodnog i neprirodnog sveprisutan je u Šekspirovim tragedijama. Ako tome dodamo i istinito, iskreno, kao prirodno i lažno, veštačko, kao neprirodno, slika je još šira. Neprirodan čin bratoubistva, preudaje koju Hamlet smatra rodoskrvnom, neprirodno duga i duboka žalost sina za ocem, kako smatra Klaudije, ali i Gertruda... U svemu tome, ovaj kontrast odnosi se i na lažno i pravo. Ko istinski tuguje, a ko se samo pretvara? Ko zaista voli, ko su pravi prijatelji, a ko glumi? I

ludilo je u *Hamletu* glumljeno ili stvarno. Zato nije neobično što se pojavljuju i glumci (pravi) i što glume Hekubinu žalost bolje nego što je Gertruda „glumila“ Niobu. Završni Horaciov govor pravi je primer metateatra, što sa Hamletovom dramom u drami i instrukcijama koje je dao uverljivoj glumi zaokružuje priču o pozorištu kao o istinitoj neistini. Sajmon veruje da je predstavljanje ludila drama u drami, kakva formalno postoji u *Hamletu*, Pirandelovim delima ili u *Petru Panu*.<sup>190</sup> Ludilo Eshilovog Oresta prikazano je kao pesma i ples, isti junak kod Euripida izvodi imaginarnu borbu protiv Furijs, a u *Ajaksu* je Atina i pisac i reditelj, koji poziva Odiseja da se uveri u Ajaksovo ludilo. Kod Euripidovih *Bahantkinja*, pozorište i ludilo se spajaju u liku Penteja obučenog kao žena. Sve u svemu, drama u drami je tvorevina ludila, koja izražava borbu samog pisca sa dilemama u stvaralačkom činu. A ludilo je neuravnotežena, neskladna drama i samo veština velikog pisca može je predočiti sa umerenošću. Sajmon izlaže tezu da je ludak dramski pisac *manqué*, jer su ludilu i drami zajednički: 1) iluzija i realnost; 2) racionalno i iracionalno i pitanje uloge nadahnuća i razuma u umetničkom stvaranju (“pesničko ludilo”) i 3) tradicija ili stereotip nasuprot inovaciji. Ako je ludilo nesposobnost da se pronađe ravnoteža između stvarnosti i iluzije, ono je još više nemogućnost da se ostvari kompromis između racionalnog i iracionalnog. Moderna mišljenja o psihozi uključuju i tezu da potiskivanje nagona i strasti, kao preterana racionalnost, mogu da budu matrica iz koje nastaje psihoza.

U oksfordskom izdanju *Hamleta*, zasnovanom na Foliju, kaže Ron Rozenbaum, znatan deo nedostaje, a to je priča o ludilu<sup>191</sup> – o ludilu iznad ludila, ludilu koje “ruši tvrđave razuma” (stih izostavljen iz Folija) i koje “stavlja igračke očajanja u svačiji mozak” (takođe izostavljeno iz Folija). Ludilu koje “zavrti aritmetiku pamćenja”, ludila bez presedana, kako u umetnosti tako i u životu. Hamlet izjavljuje je da je odluka njegove majke da se preuda za Klaudija iznad

---

<sup>190</sup> Simon, *Ibid*, str. 146.

<sup>191</sup> Rosenbaum, Ron: *The Shakespeare Wars*, str. 90.

ludila, jer "ludilo ne greši / niti je osećaj ikada doveden do takve ekstaze". Drugim rečima, u istoriji nikada nije zabeleženo takvo ludilo. Ovaj komad je na neki način drama o ludilu – pravom ludilu, glumljenom ludilu, ludilu zbog ljubavi, melanholičnom ludilu, osvetničkom ludilu, ludilu ambisa – nepodnošljivom ludilu bez dna, sa kojim je ovo umetničko delo znatno drugačije nego bez njega. Rozenbaum navodi interesantan podatak da je pojam beskonačne svesti, razmišljanja o izluđujućim paradoksima transfinitne matematike je svog tvorca, Georga Kantora, odvela u ludnicu, gde je postao opsednut Šekspiro.<sup>192</sup>

Da se vratimo na priču o žalosti, jer ona je uzrok melanholije, a možda i samog ludila. Klaudije upozorava Hamleta da ne sme tako "običnu stvar", za koju znamo da mora biti, primati k srcu "u opiranju prkosnom": "To je greh prema Nebu, / Greh spram života, greh prema mrtvima - / Spram prirode greh! Ludost za razumne / Sa zajedničkom temom "smrt očeva" ... / I molim vas, odbacite taj jalovi jad, / Pa nas za oca smatrajte, jer neka svet zna / Da ste prestolu našem najbliži vi" (I.ii).<sup>193</sup>

Hamleta vrlo često porede sa Makbetom, zbog očiglednih suprotnosti u karakteru, ali i reakcija na natprirodne pojave koje se u oba slučaja obraćaju samo njima. Kako je to rekao Preston Džonson, Makbet i Hamlet su dve strane iste medalje, koju nazivamo ljudskom voljom.<sup>194</sup> Odustajanje od volje kod Hamleta za protivtežu ima Makbetov despotizam. Veštice su kao skandinavske Valkirije, navode na greh i propagiraju zlo. Ali, one nemaju moć da upravljaju dušom. U suštini greha je sebičnost.<sup>195</sup>

Tu je i regicid, kao i patricid u vidu Makbetovog ubistva kralja kao očinske figure i, s druge strane, Hamletovog potencijalnog ubistva strica-očuha, kao i

---

<sup>192</sup> *Ibid*, str. 380.

<sup>193</sup> Korišćen je prevod Aleksandra Saše Petrovića (ŠEKSPIR, VILJEM: *Sabrana dela*)

<sup>194</sup> Preston Johnson, William, *The Prototype of Hamlet and Other Shakespearean Problems*, str. 44.

<sup>195</sup> *Ibid*, str. 58.



frojdotska tumačenja po kojima je Hamlet podsvesno želeo očevu smrt. Dalje, situacija na dvoru, ustrojstvo države i poremećaj prirodnog, ali i društvenog poretka koji nastane posle kraljeubistva, još jedna su sličnost između ove dve drame i dva glavna junaka. To se i plastično dočarava odsutnim telom mrtvog Polonija, kao *body politic*, telom još jednog ubijenog oca. Svi likovi u *Hamletu*, kako konstatuje Jan Kot, zatrovani su jedinom temom svojih razgovora – politikom. To je vrsta ludila.<sup>196</sup>

Pretvaranje, takođe čest motiv kod Šekspira, bilo da je reč o licemerju kao kod Makbetovih ili Jaga, ili pak o glumi radi ostvarenja nekog plemenitog cilja, kao kod Hamleta ili Edgara. Hamlet odbacuje sam glagol “izgledati”, koji njegova majka upotrebljava:

*Izgleda, gospo? Ne, već jeste tako. / Ja ne znam za to “izgleda”. Ni tamni plašt moj,  
/ Ni ta duboka crnina, dobra majko... Niti sve druge vrste i vidovi tuge / Ne mogu mene  
verno da prikažu. / I sve to, zbilja, samo izgleda, / Jer se to može lako glumiti; / Al’ja u  
sebi nosim mnogo više od tog / Izgleda, jer on tek je za ukras, nakit laki, / Odeća za jad.  
(I.ii).*

Crna boja melanholije, i tuga za ocem, postojali su pre pojave Duha koji će uneti nemir i otvoriti bezdan misli, sumnji i pitanja. Hamlet tada već izgovara reči koje će mnogi tumačiti kao siucidne:

*O, nek’se ovo koristoljubljem / Prezagađeno, pokvareno meso stopi / I nek’u jednu kap  
rose iskopni! / Il’bar da zakon Svevišnjeg ne nabranjuje samoubistvo! ... Kako mi jadno,  
bljutavo, glupo, jalovo / Izgledaju svi običaji ovog sveta!... Neplevljen to je vrt / Gde  
korov buja! Priroda ga savladala / Celog – smrdljivim i ružnim stvarima. Da dotle dođe!  
Samo dva meseca mrtav! ... Slabosti, ime ti je žena!... O da grešne li žurbe! (I.ii.)*

---

<sup>196</sup> Kott, Jan: *Shakespeare Our Contemporary*, str. 51.

Jasno je da je uzrok njegove tuge očeva smrt, a uzrok razočarenja i depresije – majčina brza preudaja i to za devera koji je bio kao satir spram Hiperiona-Kralja Hamleta. To, kaže Hamlet, “na dobro ne može izaći”. Još uvek nije sumnjao u stričevu umešanost u očevu smrt, ali njegova “proročka duša” to slutila, te će joj Duhove reči samo potvrditi sumnje.

Pojava Duha upoređuje se sa vešticama u Makbetu, ne samo zbog natprirodnosti, već pre svega zbog dejstva koje njihove reči imaju na psihu i postupke dramskih junaka. Teološki, reč je verovatno o đavolu koji se preruši da bi kušao čoveka. Psihološki, radi se o projekciji uma, njegovim ambicijama ili sumnjama koje je već imao i koje su te reči samo razgalile, prikazale stvarnim i dostupnim. Makbet ne sumnja u reči veštica sve dok mu dobro ide; Hamlet stalno preispituje prirodu i namere Duha, verujući da je to njegov otac, pre svega zbog obličja, ali i zbog priče o ubistvu koja kao da ga nije iznenadila, te se čini verodostojnom. Pored toga što je sofisticiranije i umnije biće od ratnika Makbeta, Hamlet ima više razloga da sumnja i zato što ga Duh nagoni na mučan zadatak – ubistvo, dok veštice podstrekuju Makbeta da čini ono što inače želi i što mu donosi ostvarenje “rastuće ambicije”. **Stiven Grinblat** bavio se pitanjem Duha, dogme i egzorcizma, te u tom kontekstu analizira priviđenje koje se ukazuje Hamletu.<sup>197</sup> Duh požuruje Hamleta da se osveti za “najgnusnije i najneprirodnije ubistvo” ako je ikada voleo svoga oca. Ali, kad se oprašta, napomene mu da treba da *upamti* (1.5. 95-104). Cela drama je zapravo o tom avetinjskom skretanju sa osвете na sećanje. Hamleta unutrašnja sećanja navode na samoubilačke misli: *So excellent a King! .. / ...Heaven and Earth, / Must I remember?* (1.2.139-3). Očigledno mora da se seća, jer se i dalje bori sa istim slikama roditeljske bliskosti: *“Why, she would hang on him... / ... and yet within a month- / Let me not think on’t* (1.2.143-6). Te scene

---

<sup>197</sup> Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*, str. 206.

su naizgled prihvatljive, ali podsećaju Hamleta na šok i gubitak koji je pretrpeo. Oni se utiskuju u njegov um kao kompulzivno pamćenje. Platon i Aristotel<sup>198</sup> su pamćenje objašnjavali u smislu funkcija za skladištenje i pretragu, ali ne kao nevoljno opsedanje. Platonova metafora za pamćenje je vosak u kome ostaju otisci. Renesansni teoretičari nisu mogli objasniti takvu kompulzivnost bez natprirodnih faktora.

Aristotel je primetio da sve životinje imaju sposobnost pamćenja, ali samo ljudi imaju sposobnost prisećanja. Memorija se shvata kao sličnost sa nečim drugim. Duh kao sećanje i sećanje kao duh – ono što se zamišlja i ono što stvarno postoji. Hamlet kaže “Neću je više ni pogledati” (1.2.186), na granici između sećanja i opsedanja. On izjavljuje da će samo o zapovedi Duha misliti; izbrisaće sve ostalo. Kako se radnja odvija, Šekspir udružuje pamćenje sa njegovom suprotnošću – zaboravom. Kao što su se duše u Morovom *Preklinjanju* plašile zaborava, tako i oštrica pamćenja kod Hamleta otupi.<sup>199</sup> Na dvoru se bave odsustvom bilo kog znaka da kod Hamleta tuga i sećanje blede. Ali, Klaudije sumnja da ima tu još nešto osim očeve smrti (2.2.8). A to je bila sumnja u stvarnu prirodu Duha, te time i u istinitost njegovih reči. Intenzivna idealizacija oca kao Hiperiona (3.4.54-62), možda je jedan od načina da se pobegne u zaborav. To je možda preludijum slici majčine bliskosti sa novim mužem, koja izaziva gađenje.<sup>200</sup> Taj prezir možda stoji između Hamleta i njegovog celovitog sećanja, ili se barem tako čini na osnovu reči Duha koji se iznenada pojavljuje u Gertrudinim odajama: “I upamti: dođoh da tek nabrusim / Tvoj naum, već otupeo pomalo” (III.iv.100-101). Uz Polonijevo krvavo telo, teško se može reći da je Hamletov naum otupeo. A šta to treba da pamti? Kako da ispuni zapovest “Pamti me”? On grozničavo tera majku da vidi Duha, osećajući da su u pitanju i tragovi njegovog sećanja koje blede: “Vidi kako se

---

<sup>198</sup> *Ibid*, str. 214.

<sup>199</sup> *Ibid*, str. 218.

<sup>200</sup> *Ibid*, str. 222.

iskrada" (3.4.125). Sajmon ističe nešto veoma važno i indikativno, a, čini se, nedovoljno primećeno: "Duh će postepeno nestati ne samo sa scene, nego i iz govora".<sup>201</sup> Hamlet pominje "životinjski zaborav" (4.4.9.30) i činjenicu da mu je Klaudije ubio oca i "uprljao" majku kada sebi prebacuje neaktivnost videvši Fortinbrasove vojnike, ili kada kaže "moj kralj", a ne "moj otac". Sećanje na mrtve je obezličeno. Čak i na kraju drame, nema vraćanja unazad. Hamlet čak i ne objasni zbunjenim posmatračima šta znače njegovi postupci. Kada završi sa Klaudijem, Hamlet kaže "idi za mojom majkom" (5.2.269) – a stari Hamlet je već zaboravljen. Sećanje na mrtve je mnogo složenije nego što se isprva čini. Hamlet čak i ne obelodanjuje Klaudijev zločin na kraju. On počne, ali smrt ga pretekne, te ne uspeva da završi govor. "Ostalo je ćutanje" je rekvijem i za sina i za oca. Njegove reči "Umirem, ne mogu živeti" (5.2.294) zvuče kao da je Duh, što dobija svoj eho u rečima " A sad na zavet moj" (I.v.111) u koje utapa i Duha i oca, da ne bi iščeznuo. Duh je eliminisan i pretvoren u traumatično sećanje kraljevića. Pitanje pamćenja kod Šekspira svakako je povezano sa debatom o Čistilištu, aktuelnom u to vreme.

Horacio upozorava Hamleta kao što je Banko izneo sumnje u pogledu veštica:

A šta ako vas, kneže moj, / U duboku vodu namami, il'na strašni / Vrh one stene što se nad podnožjem svojim / Naginje prema moru, pa na sebe uzme / Neki drugi grozan lik, koji bi mogao / Da vas nad umom liši vladanja / I tako vas u ludilo odvuče? / Razmislite! I samo ovo mesto, / Kad čovek nema drugog povoda, / Užasne slike u mozak mu trpa...

(I.iv.)

---

<sup>201</sup> *Ibid*, str. 226.

Horacio upozorava Hamleta da bi ga priviđenje moglo „vlasti uma lišiti / I u ludilo odvesti“. Sam ponor, slike užasa i podzemni glas – već izazivaju ludilo.<sup>202</sup> Sen, izvor tuge u ovoj tragediji, tužnog izraza lica, besmrtna je kao i Hamletova duša. Zato se on ne plaši da je sledi, jer život mu je „manje vredan od igle“. Drugovi ga zadržavaju, plaše se da bi mogao da prekorači granicu, poslednju crtu koja razdvaja svet od ponora, ludilo od zdrave pameti. On se otrže i poručuje seni „ja idem s tobom!“ Očajnička odlučnost da ide za sudbinom, ma i na ivicu ponora. Horacio zna da „ga je priviđenje zaludelo“.

Horacio: *Strahovito ga mašta zanosi.*

Upozorenje se odnosi ne samo na varku koju đavo, ili samo jezivo mesto, stvaraju u Hamletovim očima, već i na posledice – ludilo. I ovde, kao u drugim velikim tragedijama, imamo nagoveštaj, strepnju ili neumitnost ludila koje će obuzeti glavnog junaka, usled patnje, obmane ili dejstva na njegov um koje drugi proizvode. No, Duh nije zaludeo Hamleta, kao što veštice nisu sludele Makbeta. O takvom dejstvu možemo govoriti samo kod Otela i Jaga. Kod Hamleta, ako izuzmemo njegovo glumljeno ludilo, koje je bilo namerno i koje, doduše, nekad prelazi granicu i čini se stvarnim, um je pomutila mešavina bola zbog gubitka, stida i razočarenja zbog majčinog postupka, kao i moguće frustracije iz detinjstva koje bi psihoanalitičari okarakterisali kao psihoseksualnu averziju, a ispoljava se u odvratnosti prema samoj pomisli na seksualni čin i u mizoginiji, sličnoj Jagovoj, koju iskazuje u drugom delu drame.

Hamlet je lud, pomahnitao je zbog priviđenja. Tu se zapodeva cela tragedija. Sen ga dovodi do poslednje crte, do zagrobne tajne. To „adsko otkrovenje ne sme se kazati uvu od mesa i krvi“. Hamlet je odande saznao zemaljsku tajnu, došao do

---

<sup>202</sup> Vigotski, Lav: *Psihologija umetnosti*, str. 406.

ivice ovoga sveta i zavirio preko nje. To je trenutak novog rođenja, a to je mistično rođenje<sup>203</sup>. Rađa se novi Hamlet, koji iz sećanja briše sve osim zaveta Seni da će je pamtiti. To je Hamlet pomamne tuge, ironije i skoro tužno-pomamno-ironičnog ludila. Ta činjenica objašnjava celu tragediju.

Posle trećeg poziva Seni, Horacio uzvikuje: „Dana mi i noći, ovo je ako čudno, tako neobično!“. Hamlet im kaže „I pozdravite ga kao neobično“. I traži da se zakunu na ćutnju o Seni i o svemu ostalom: „Ma kako čudno ponašo se ja / Jer možda ću za shodno naći kad / Da uzmem na se držanje čudnjaka... Da nećete.... Nagoveštenjma dvosmislenim reći / Da vi o meni znate makar šta...“

Duh od Hamleta očekuje promptnu reakciju, shodno podlom nedelu koje je počinjeno:

Voljan si, vidim. A bio bi tuplji / No gusta trava što na obalama Lete / Podzemne raste spokojno, kad se zbog ovog / Uzrujao ne bi.“ Hamlet deluje kao da je odlučan i spreman da dela: “Odmah mi to objasni, da bih na / Krilima / K’o misao brzim il’k’o strast hitrim / Poleteo ka svojoj osveti! (I.v.)

Na samom kraju drugog čina, nakon što je emotivni nastup putujućeg glumca kod njega izazvao stid što on, sa pravim razlogom, ništa ne preduzima, Hamlet opet preispituje prirodu Duha:

Duh koga videh možda je Sotona, / A Sotona moć ima da uzima / Dopadljiv oblik – da! – i možda zato / Što sam potišten i slab – a nad takvima on / Ima silnu moć – možda on mene baš zato / Obmanjuje, da bi me prokletstvo sustiglo. / Hoću da imam stvarnijih razloga / Od ovoga. (II.ii.)

---

<sup>203</sup> *Ibid*

Da li ga stvarno razdiru sumnje u istinitost reči očevog duha, ili traži izgovor za odlaganje osvete, pitanje je na koje se više od četiristo godina traži odgovor.

Hamlet svojim najbližim prijateljima, a time i publici, najavljuje da će se pretvarati da je lud: "Ma kako se ja čudno ponašao / (Jer možda ću ja odsad nalaziti / Za shodno da na se uzmem ludačku ćud), / Da vi... nećete nikad... pokazati da vi o meni / Bilo šta znate." (I.v.)

Prve rezultate tog pretvaranja saznajemo iz Ofelijinog izveštaja o Hamletovom upadu u njenu dnevnu sobu:

Knez Hamlet, u raskopčanom žaketu, gologlav, / S nepodvezanim i prljavim čarapama, / Do članaka mu zarozanim, k'o okovi, / Udarajući jednim kolenom o drugo / I s tako tužnim pogledom kao da je / Iz pakla pušten da o strahotama priča. (II.i.)

Ne zaboravimo da je nepokrivena glava u to vreme odavala mentalno poremećenu osobu. Polonije odmah pretpostavi da je Hamlet lud od ljubavi za Ofelijom, budući da joj je prethodno naredio da odbije Hamletova pisma i zabrani mu pristup, što je i učinila. Hamlet je, nastavlja Ofelija,

...šcep'o me za članak / I čvrsto me držao. Pa se onda / Za dužinu te cele svoje ruke / Odmakao, a drugu je šaku nadneo / Nad čelo, pa mi se u lice upiljio, / Kao da hoće da ga precrta. / Dugo je tako stajao. I, najzad, / Protresavši mi ruku lako, / Tri puta klimnu glavom gore-dole, / Kao da ga taj uzdah celog ruši / I života nit mu prekida. Posle toga / Pusti me on, pa s glavom preko ramena svog, / K'o da bez oka nađe svoj put - / Jer preko praga pređe bez pomoći vida - / I sve do kraja upirući svoj / Svetlucačav pogled u mene." Ako je Hamlet hteo da bude uverljiv, uspeo je. Da li postoji mogućnost da se zaista nalazio u takvom stanju, s obzirom da ga je, nakon gubitka oca, majčine "izdaje" i strašnog saznanja o bratoubistvu, sada napustila i poslednja osoba koju je voleo i na čiju ljubav je računao? Polonije je uveren da je ovo "ljubavno ludilo / što samo sebe žestoko satire / I na

očajnička dela navodi / Kao ni jedna druga strast pod Nebom / Što nam prirodu kinji.”

(II.i.)

Promenu kod Hamleta konstatuje i Klaudije, ali i očekivano je da on prati sinovčevo ponašanje i odagna sve sumnje. Rozenkrancu i Gildensternu, po koje je poslao da iz Hamleta iščupaju “srce njegove tajne”, on kaže: “Nešto ste čuli o Hamletovoj promeni – Nazovimo to tako, jer on više, / Ni spolja ni po duhu ne liči na onog / Kakav je nekad bio. Šta ga je to / Osim očeve smrti, otuđilo tako / Od svesti mu o sebi samom – ja ne znam.” (II.ii.) Klaudiju je odmah bilo jasno da u pitanju nije samo očeva smrt, već da postoji još nešto. Polonijeve tvrdnje da je reč o ljubavnom ludilu primiće sa rezervom, a potom i odbaciti, iako bi voleo da je samo to u pitanju. Tako će Hamlet pratiti njega, a on Hamleta. Polonije je konkretan i koncizan: “Vaš plemeniti sin je lud. Ja to zovem lud, / Jer tumačiti pravo ludilo, / Šta je to drugo nego takođe biti lud?” (II.ii.) Nakon zabrane koju je stavio svojoj ćerki, jer princ je “izvan uticaja njene zvezde”, Hamlet, po Polonijevim rečima, “pade u tugu, / Pa izgubi apetit; zatim i san; / Savladaše ga slabost i vrtoglavica, / A propadanje takvo, konsekvantno, / Otera ga u ludilo u kojem / On sada besni – zbog čega smo svi mi / Ucveljeni ovako.” (II.ii.)

U rečima kojima Hamlet dezavuiše Polonija, odgovara dvosmisleno i suptilno mu se ruga, Polonije prepoznaje “ludilo u kome ipak ima metode”. (II.ii.) “Kako su mu odgovori ponekad puni značenja! Ludilo često pravi te srećne pogotke u izrazu, koje pamet i zdrav razum ne mogu.” (II.ii.)

Hamlet će svojim prijateljima iz mladosti otkriti zašto su ih kralj i kraljica pozvali: “Od skora sam – a ni sam ne znam zašto – izgubio svu svoju veselost i zanemario sve svoje uobičajene razonode; i, zaista, sa mojim raspoloženjem stoji tako loše, da mi ova divna tvorevina, zemlja, izgleda kao neki pusti morski greben; ... Ah, sve to meni izgleda kao jedan truo i kužan oblak isparenja.” (II.ii.) Sama zemlja čiji je kraljević za Hamleta je tamnica. I ceo svet je, slaže se sa



Rozenkrancom. "I te kakva; u njoj ima mnogo zatvora... a Danska je jedna od najgorih." No, ako njegovi prijatelji tako ne misle, onda Danska za njih i nije tamnica; "jer ništa nije ni dobro ni loše, nego ga naše mišljenje čini ovakvim ili onakvim." Rozenkranc misli da je to zbog Hamletovog slavljublja, jer je suviše tesna za njegov duh. No, radi se o drugoj vrsti teskobe: "Ja bih mogao da budem stešnjen i u orahovoj ljusci, samo kad ne bih imao ružnih snova". (II.ii.)

Kraljica izražava nadu da je uzrok Hamletovog ludila ljubav prema Ofeliji i da će "vaše vrline da ga vrata / Normalnom putu života - na vašu / I njegovu čast."

(III.i.) Ljubav je možda i bila poslednja nada za Hamleta. Nakon što ga je još jedna žena razočarala, jedina u njegovom životu pored majke, Hamlet postaje ciničan, neretko bezosećajan i, čak, okrutan. Želja da smrt prekрати njegove muke i dileme, koju je izrazio u prvom solilokvijumu, prožima i čuveni "Biti ili ne biti". Da li otporom zauvek okončati more muka ili trpeti "bol i hiljade onih jada / Što ih priroda ljudska nasleđuje"? No, da li je umreti znači samo usnuti ili u to samrtno spavanje dolaze ružni snovi, onakvi kakvi muče Hamleta u poslednje vreme? Ljudi se na oslobađanje svih ovozemaljskih muka ne odlučuju upravo zato što se plaše "neotkrivene zemlje iz čijih se međa još nijedan putnik vratio nije" - premda ove reči zvuče čudno nakon pojave Duha. I evo objašnjenja za oklevanje: "Tako svest stvara kukavice od sviju nas; / I, tako zdrava, prirodna boja / Sve odlučnosti naše bolešljivo čili / Kad na nju padne taj bleđi prisena misli; / A poduhvati naši, veliki i smeli / u strahu zato skreću struje svoje, / In onda gube sam smisao dela."

(III.i.) Reč "svest", iako u originalu imamo reč "conscience" znači savest, čini se boljim rešenjem za ovaj kontekst, s obzirom da Hamlet misli na svest, odnosno saznanje. I što više znamo, sve smo neveseliji, ali i plašljiviji. Ovde je, dakle, reč o strahu od nepoznatog, onostranog. U Hamletovom slučaju to bi usledio nakon samoubistva kojim bi sebi skratio muke. A šta je sa strahom od ubistva? Da li tada reči "conscience" vraćamo osnovno značenje "savesť"? Možemo li reći da njega od osвете nisu odvrćale sumnje u istinitost optužbi koje Duh iznosi, ili samu prirodu

Duha, a ni urođena neodlučnost (videli smo kako ume da postupa odlučno, čak i impulsivno). Njemu savest ne dozvoljava da ubije čoveka i zato se usteže, po cenu da se ogreši o očevu zapovest i zavet koji mu je dao. Ali, ako je tako, kako je mogao da hladnokrvno ubije Polonija, doduše misleći da je Klaudije, i da ne pokaže ni trunku kajanja? I za Rozenkranca i Gildensterna, nakon što je ih je poslao u smrt, izjavio je da mu nisu na savesti.

Ofeliji, čiji dolazak prekida njegov govor, odriče da ju je ikada voleo ili da joj je ikada išta dao. Šalje je u manastir da ne bi rađala grešnike, jer "svi smo mi ovejane hulje; ne veruj ni jednom od nas." Da li Hamlet sve vreme glumi, svestan da ga prisluškuju? Da li kažnjava Ofeliju što je pristala da bude mamac? Šalje li je u manastir da bi je sačuvao od pokvarenog sveta, ili aludira na nestalnu žensku prirodu, igrajući se rečju "nunnery" koja je u Šekspirovo vreme označavala i jednu potpuno drugačiju kuću sa dijametralno drugačijim ženama. Nastavak njegovog govora bliži je ovoj drugoj pretpostavci: "Bog vam je dao jedno lice, a vi sebi pravite drugo. Vi cupkate, vi se vrcate, u govoru vrsKate, izdevate cakana imena božijim stvorovima a svoje prenemaganje prikazujete kao bezazlenost. Manite priču, sit sam je! Od toga sam i poludeo." (III.i.)

Ofelija žali za Hamletovim izgubljenim razumom:

O, kakav je plemenit duh poražen ovde! / Očnji vid dvora, jezik učenosti, / Viteški mač i sjajna nada ove / Države lepe, ogledalo mode, / Manira uzor, svih uglednih ugled - Sad uništen sad!... Slušam kako taj plemeniti, / Uzvišeni um - ta umilna zvona - / Sad šuplje zveči bez takta i sklada, / I kako taj stas i to lice mladosti cvetne / Ludilo smoždi. (III.i.)

Kralj je sada siguran da Hamlet ne boluje od ljubavi: "To ljubav? Ne, njegova strast, ne / teži tome. / A ni ono što je govorio on, mada / Malčice bez stila - na ludilo ne liči. / Nečeg ima u njegovoj duši / Nad čime setno premišlja i

leže. / Pa se plašim da to što se izleže / I prokljuvi, ne ispade opasnost neka.”  
(III.i.)

Hamlet zavidi Horaciju, čoveku koji “snoseći sve, ništa podnosio nije”, svestan da bi mu takva narav dobro došla u izvršenju zadatka i, uopšte, u životu: “Blaženi su oni čija je strast i svest / Baš takva smeša koja nije frula / Za prste sudbe da na njoj ona / / Po svojoj volji svirku izvodi. / Daj mi čoveka što rob strasti nije, / I ja ću ga u jezgru srca svoga, / U samom srcu srca nositi, / Kao što tebe nosim.” (III.ii.)

Tokom izvođenja *Mišolovke*, Hamlet nastavlja sa cinizmom, ironijom, ali i lascivnošću kakva mu ranije nije bila svojstvena. Poput Otela, od velike pristojnosti sa kojom se odnosio prema ženi, sada vređa Ofeliju, kao da joj se sveti ili je kažnjava. Majci odgovara da želi da sedi bliže Ofelije, jer tu je “magnet privlačniji”, a nakon toga moli da legne Ofelijino krilo jer “lepa je to pomisao ležati među devojačkim nogama.” (III.ii.)

Reči “Kralja” u predstavi, verovatno one koje je sam Hamlet dopisao, mogu da posluže kao objašnjenje njegovog odlaganja osвете: “I zavet koji damo strasno, / Kad nam prođe strast, izgubi se lasno.... Zla kob nam želje u propast odnosi; / Samo su misli naše - ishod im nije naš.” (III.ii.) Da li su se Hamletovi postupci - ishodi njegovih misli, oteli svojim ishodištima? Ili on prebacuje odgovornost za njih na sudbinu? Kada kraljica pošalje po Hamleta, zaprepašćena njegovim ponašanjem, on kaže da ne može da da razuman odgovor jer mu je duh bolestan. Konačno prestaje sa usiljenom ljubaznošću prema prijateljima oji su to prestali da budu stavivši se u službu kraljevskog para:

Hteli ste da svirate na meni, kao da mi znate sve oduške i zapone; hteli ste da iz mene iščupate srce moje tajne; da vam sviram od svog najdubljeg pa do najvišeg tona svoje skale; a u ovoj maloj svirali ima mnogo muzike, divnih tonova, pa vi ipak ne umete da je naterate da progovori. Trista mu muka, zar vi mislite da se na meni može svirati lakše

nego na jednoj fruli? Nazovite me kakvim hoćete instrumentom – tamburom, citrom; ali iako mi možete kidati žice, na meni ne možete svirati... (III.ii.)

On kreće majci, moleći srce da ne izda svoju prirodu i da ne postupi kao Neron. "Nek'budem svirep ali ne izrođen; / Noževe ću joj reći, ali bodež / Upotrebiti neću. Nek' mi jezik / I duša budu licemerni sada; / Ma kol'ko mi reč htela da je smrvi, / Ti, dušo, ne daj da dođ do krvi." (III.ii.) **Džuks**<sup>204</sup> podseća da je ime Klaudije nosio imperator za koga se udala žena njegovog brata, Neronova majka Agripina. Agripina je otrovala Klaudija i Neron ju je ubio. Hamlet je svestan te veze, pa se moli da u njegova nedra nikada ne uđe Neronova duša (III, ii, 394). Teško da su ovo reči čoveka u ludilu. On majku poziva na razum, jer

u godinama vašim smirena je strast, i skromna je ona, / Pa razumu služi; al'koji bi to razum / Od ovoga na ovo prešao? / Vi svoja čula sigurno imate, / Jer bez njih biste i bez želja bili, / Ali ta su vam čula stvarno umrtvljena, / Jer ni ludost ne bi tako grešila / Niti bi razum bio rob ludosti tako / Da mu ni delić svesti ne ostane za / Nekakav izbor pri ovakvoj razlici. (III.iv.)

Gertruda ne vidi duha svog pokojnog muža, iako se Hamlet upinje da joj ga pokaže. Za Kraljicu je ovo konačan dokaz da je Hamlet lud, a za Huga Klajna, recimo, to je negativna halucinacija – Kraljica ne vidi ono što je očigledno, jer zatvara oči i umiruje nečistu savest. Hamlet joj izgleda baš kao Ofeliji one noći kad joj je upao u sobu: "Duh tvoj kroz oči i dalje zvera, / A polegle ti kose, k'o usnula vojska / Na uzbunu prenuta, odskočiše živo / Pa se nakostrešiše. O, dobri moj sine, / Poškropi plamen i žar rastrojstva svoj / Strpljenjem hladnim." (III.iv.) Iako je uverava da je to bio duh Kralja Hamleta, iskreno začuđen što ga ona ne vidi, Kraljica ni na tren ne dozvoli mogućnost da je to zaista tako. Ne čini se baš

---

<sup>204</sup> Jewkes, W.T: Shakespearean Tragedy, str. 39.

logičnim da neko poput nje ne veruje u duhove te stoga odbacuje tu priču. A da li je to što Hamlet veruje da vidi Duha dovoljno da ga smatramo psihički poremećenim? Da li smemo dozvoliti mogućnost da se, u svojoj strategiji glumljenog ludila, pretvarao da bi uverio majku u prisustvo očevog duha i podsetio je na "crne mrlje" njene duše ka kojima joj spušta pogled? Poput Ledi Makbet, ona ne vidi Duha i automatski zaključuje da ga ni on ne vidi, ne ostavljajući prostora za pretpostavku da ga on zaista vidi, makar zato što bi Duh imao razlog da se obrati samo njemu. "To je samo tvoj mozak skovao, / Za bestelesne takve tvorevine / Ludilo je veoma vešto." Hamlet odgovara: "Ludilo, zar? / Moj puls pravilno kuca, kao i vaš, / I stvara istu zdravu muziku. / Ludilo nije to što sam zborio, / Ispitajte me strogo, pa ću vam celu stvar / Od reči do reči sad ponoviti; / A ludilo bi pritom vrdalo." (III.iv.)

U ovoj drami karakteristično je to da baš svako misli da zna šta je ludilo, kako se u kojim situacijama manifestuje i kako ga prepoznati. A Polonije je lepo rekao "tumačenje ludila isto je što i samo ludilo". Interesantan je obrt kod Hamleta kad je u pitanju njegova majka i scena u njenoj odaji. On je najpre moli da se pokaje i da više ne ide Klaudiju u postelju, da prisvoji vrlinu ako je bez nje. A onda je savetuje da to nipošto ne uradi, nego da otkrije celu stvar Klaudiju, kad je opet u krevet smami, da on zapravo nije lud, "već lud iz lukavstva". Ne samo što to Gertruda neće preneti Klaudiju, već je ostala u uverenju da joj je sin

lud kao burno more i oluja / Kad se za prevlast bore. U nastupu ludila svoga, čuvši da se nešto miče / Iza zastora, trže mač i viknu - / Gle, pacov, pacov!" - pa u bolesnoj /  
Uobrazilji svojoj ubi dobrog starca / I ne videvši ga!" (IV.i.)

U nedavno objavljenoj knjizi o *Hamletu*, **Vilijam Kerigen**<sup>205</sup> scenu u majčinoj odaji naziva najvećom u ovoj i u svim Šekspirovim dramama. Dok je obračun sa Klaudijem na sceni, pred svima, sa majkom je to u maloj odaji, u četiri oka. Kerigen kaže da „laku noć“ koje bi ljudi u renesansi, a i danas, poželeli jedni drugima pred spavanje, znači želju za blaženim snom, ali i zaštitom od demona, duhova, nesanice, košmara, napada nečiste savesti i žalosti. Hamlet taj pozdrav ponavlja pet puta. “Laku noć – al’ne idite mom stricu u postelju”; “Još jednom, laku noć, / A kad poželite blagoslov, / Ja ću blagoslov tražiti od Vas”; “Još jednom, laku noć” “Majko, laku noć”; i, na kraju, “Laku noć, majko” (3.4.160, 171–3, 178, 214, 218). Posle ove scene, kaže Kerigan, duh se više ne pojavljuje, kao da je zadovoljan rekonstrukcijom porodice rasturene zločinom. On pominje i Horaciovo “ Dobru noć, dobri kneže!” (5.2.338), reči kojima se na kraju oprašta od Hamleta.

Scena u majčinoj odaji je Hamletova skica ishoda drame koju je postavio. Kada ga majka kori zbog ubistva kroz zastor, Hamlet to ubistvo izjednačuje sa njenim neverstvom, optužujući je da je ona ubila prvog muža i preudala se za njegovog brata. To niti mu je rekao Duh, niti otkrio Klaudije uzvikom na kraju „Mišolovke“: “Osvetlite mi! Hajde!” (3.2.244). To je, pre, poruka kraljice iz *Goncaga*, koja unapred osuđuje drugi brak: “pratila me večna kazna kroz vremena / kad, udova jednom, opet budem žena!”; i “ Izdajom srca ljubav mi ne muti. Prokleta ako uzmem drugog muža; / koja ubi prvog, drugom ruku pruža.” (3.2.160–1, 165– 6). U drami, ubistvo je samo figurativno, jer kralj i kraljica govore o prirodnoj smrti.

To što Gertruda poriče da zna bilo šta o ubistvu svog prvog muža ne znači da joj se može verovati, jer nemamo privilegiju da znamo šta misli. U prvom kvartu, pantomimskim gestovima možemo da znamo njen položaj. Isprva se pojavljivala u društvu svog muža Klaudija, a kasnije uz Ofeliju ili, na kraju, Hamleta i to još prisnije. Ovde postoji neka čudna ironija duha i tela. Polonije, koji je uvek podsticao na susret

---

<sup>205</sup> Welsh, *Op.cit*

između majke i sina, organizovao je ovaj razgovor u Gertrudinoj odaji, a da ga majka i sin nakon ubistva gotovo i ne primećuju, toliko su bili obuzeti raspravom. Hamlet, pak vidi Duha, a ne Polonija iza zavese. Kad Duh nestane, telo Polonijevo je i dalje tu. To je predstavljalo problem za scensko izvođenje, tj. sklanjanje njegovog tela sa pozornice. Možda se Duh i pojavljuje zgranut onim što je Hamlet učinio, a ne, kako se obično tumači, da ga podstakne na osvetu ili zaustavi oštre reči prema majci. Ako se išta promenilo u junaku i pomoglo mu da prihvati smrt, to je ne samo činjenica da je raščistio sa majkom, već je i oduzeo jedan život svojom rukom.

Polonija mu je, po sopstvenim rečima, bilo žao, ali "nebo je htelo.. da mu ja budem i dželat i pop." Hamlet opet prebacuje odgovornost na sudbinu i Božiju volju, prešavši odmah na priču o svom ocu i stricu. Ovaj krvavi čin ubistva jednako je grozan kao "smaći kralja pa udati mu se za brata" – reči koje Kraljicu optužuju ne samo za rodoskrvnuće i nepostojanost, već i za saučesništvo u kraljeubistvu. Način na koji Hamlet reaguje kad vidi da je usmrtio Polonija, verovatno misleći da se iza zastora krije Klaudije (pitao je "je li to kralj?"), mogao bi da ide u prilog tvrdnji da nije sasvim zdravog razuma više nego reči i gestovi koji su možda samo rekviziti njegove maske ludaka ("antic disposition"). Kako sada povezati osobu punu skrupula i savesti sa hladnokrvnim ubicom? Ili je psihičko stanje u kome je od njega stvorilo potpuno drugu osobu. On će i kasnije, u duelu sa Laertom, pravdati svoje ispade ludilom, što je još jedan postupak oslobađanja od lične odgovornosti. Krivi su ili zla sudbina ili bolest. Mada, u petom činu Hamlet je zaista drugačiji i, poput Lirove anagnoreze, ovo stanje mu donosi ne samo snagu i odlučnost, nego i shvatanje svega što se dogodilo, a pre svega ličnih postupaka i grešaka.

Posle dugog odsustva, u petoj sceni četvrtog čina vraća se Ofelija, poludela od tuge za ocem. Jedan plemić kaže Kraljici koja odbija da je primi: "Ma ona je sad nenasna, luda je, zapravo." (IV.v.) Ona hoće da

dugo priča o svom ocu, pa govori da je čula / Kako u svetu ima podvala; / Pa muca i u grudi se busa; srdito nogama lupa o pod zbog svake sitnice; / Bulazni o svim stvarima; s pola smisla. / Govor je njen besmislen, al'ko god je sluša, / Pokušava da bar neki smisao nađe; / Ljudi se trude da je shvate, pa da krpe / Tih njenih misli, uz njene grimase, / Klimanje glavom i gestove, / Spoje u mis'o da tu ima nečeg... (IV.v.)

Koliko se ova slika ludila razlikuje od svih Hamletovih, bilo da je u pitanju njegovo pretvaranje ili stvarno stanje? Kod njega je uvek bilo nekog smisla i "metoda", a kod nje "ničeg pouzdanog nema". U pitanju nisu samo rodne razlike, a ni intelektualni kapaciteti ovo dvoje mladih ljudi. Možda je to poređenje upravo najjači argument u prilog tvrdnji da Hamlet nikada nije bio lud, odnosno da je sve bila gluma, koju je i najavio.

Ofelija peva o svom draganu koji otišao na put u plitkim cipelama, sa šeširovom i štapom, što su obeležja hodočasnika, dakle njenog oca koji je otišao na "dalek put", ali to može biti i Hamlet koji je poslat u Englesku i njen brat u Parizu – ona je po prvi put potpuno sama; pominje cveće kojim je pokriven i suze kojima je zaliven, a nikada se neće vratiti. Da li Ofelija krivi sebe za smrt svog oca? Jer, kaže da je ona "bezdušna cura pretvorena u sovu bila pekareva kći. Reč je o devojci koja je htela da zakine Isusa Hrista za količinu hleba, pa je za kaznu pretvorena u sovu. Da li Ofeliju muči savest zbog svoje uloge u praćenju Hamleta, i uopšte cele situacije oko nje i Hamleta koja je njenom ocu predstavljala dodatan motiv da angažuje, pored odanosti Kralju? Ili krivi samo njegovog ubicu, ali pošto tog ubicu voli, ne može da prema njemu oseti mržnju ili gnev. Ona ubicu i ne pominje, a za oca kaže tek da je umro. Horacio to objašnjava "otrovom ljute tuge, a njen je izvor njenog oca smrt". (IV.v.) Na bol za ocem nadovezao se bol i osećaj stida i ostavljenosti, nakon devojačkog "posrnuća". U ovim poslednjim rečima kao da čujemo eho Hamletovih reči iz "manastirske" scene. Posle pesmica u kojoj je lako



prepoznati njenog oca, ona peva o devojci koja je na Svetog Valentina izgubila nevinost i koja uzalud podseća mladića da joj je obećao brak jer "bilo bi i to, da nisi u mrak / Ušla sama, k'o sve lake žene.", kako je to preveo Velimir Živojinović. Opet krivica i griža savesti, koje su ugušile ovu krhku i nesigurnu devojku, nakon što je njeno Ja gušeno celog života. Možda je zapravo Ofelija, a ne Hamlet, ona Geteova nežna vaza koja je popucala, ne izdržavši pod teretom koji joj je nametnut.

Sutra je sveti Valentin,  
Pre zore svi će se dići;  
Prozoru tvom k'o tvoja Valentin  
Nevina ja ću prići;  
Skoknuće on, obući se i sebi  
U odaju pustiti tiše  
Devojku; al'k'o devojka ona  
Izići neće više.

.....

Vaj, to je stidno, svetoga mi spasa!  
Ali mladići to čine  
Kad im se ode. O! Neka sramota  
Na glave padne njine!  
Obeća da me uzmeš - reče ona -  
Kad me obarati pođe.  
I bih te, sunca mi, uz' o - reče on -  
Da k meni u postelju ne dođe.

(IV.5.)

Kao što je Ofelija žalila za Hamletovim umom i mladošću, njen brat Laert, vrativši se i videvši je poludelu uzvikne: "Plaćeno će biti ludilo tvoje, kad na našoj strani vage / Pretegne tas! O, ti majska ružo, / Devojko mila, nežna sestrice, /

Slatka Ofelija!... Da l'je moguće to da devojački um / Tako smrtan kao život starc bude?" (IV.v.)

Pre rastanka zauvek, Ofelija će svima "podeliti" cveće i trave koje nose svoju simboliku. Ruzmarin i nezaboravak za uspomenu, cvetak-sirotica za razmišljanje, gorka mirođija za Kralja, rutvica-pokajnica za Kraljicu, a travku svete nedeljne milosti namenila je sebi. Horaciju bi, kaže, dala verne ljubičice, ali su uvele kad joj je otac umro. Laertov komentar je, opet, sličan onima koje smo već čuli o Hamletovom ludilu: "Pouka u ludilu, / Misli sa sećanjem usklađene." (IV.v.)

Brzo posle njenog odlaska, Kraljica će doneti vest o njenom utapanju podno žalosne vrbe, sa "čudnim vencem od kopriva, kukureka i duguljastog kaćunka, onog kojeg čobani krste čudnim imenom, a device ga naše nazivaju "prstima mrtvaca". Kraljica kaže da je Ofelija pala pokušavajući da obesi svoj cvetni venčić o vrbine grane, ne shvatajući svoju nesreću i pevuseći stare pesmice. Uprkos ovom iskazu očevica, Ofelijina smrt je kvalifikovana kao samoubistvo, za šta su možda najzaslužniji grobari i priča o sahrani koja ne zaslužuje opelo zbog "sumnjivih okolnosti" njene smrti. Ili je samoubistvo logičan kraj krhke i nesamostalne osobe koja izgubi ljubav i, potom, oca na kome je počivao sav njen svet? Hamlet je glumio ludilo, Ofelija je zaista poludela; Hamlet je razmišljao o samoubistvu, Ofelija je to zaista i uradila. Čak i ako se samo okliznula, njeno ponašanje i kretanj već je bilo toliko rizično i neoprezno da je odavalo gubitak svake volje za životom.

Scena sa grobarima nije samo bogata duhom, humorom, filozofijom i moralom, već poseduje i duboko psihološko interesovanje, i očito je da se Hamlet ponašao veoma neprirodno s obzirom na date okolnosti u kojima glumi ludilo.<sup>206</sup> Odnosno, ako pretpostavimo da je stvarno lud, ponašao se u duhu svoje bolesti, veoma prirodno. **Stiven Grinblat** navodi da je negde 1583. godine Šekspir od mladog gospodina Somervila dobio knjigu *O molitvi i meditaciji* španskog fratra

---

<sup>206</sup> *Vigotski*, str. 64.

Luisa de Granade.<sup>207</sup> Kada Hamlet meditira o smrti na groblju, odjekuju De Granadine reči o bezvrednom telu mrtvog kraljevića, onog istog koga su toliko cenili dok je bio živ. "Sada se Aleksandar Veliki, kome je ceo svet bio tesan, mora zadovoljiti tom malom rupom u zemlji."

Laertova burna manifestacija tuge na grobu njegove sestre, prirodno, u Hamletu pobuđuje paroksizam bolesti, a njegovo ponašanje ovde pre svega postavlja pitanje da li je stvarno lud. Ponekad se u potpunosti kontrolisao, ponašao se i govorio racionalno, a ipak od prve pojave duha, čak i u ovakvim trenucima, možemo da otkrijemo manifestacije bolesti, koje izbiju prilikom ovakvih neobičnih uzbuđenja. Njegove reči i ponašanje poklapaju se sa kraljičinim, kada je rekla Laertu da će ga napad ludila brzo proći i onda će opet biti krotak: "Taj će ga napad držati koji tren, / Pa će se odmah zatim pogruženo / Smiriti on, k'o golubica smerna / Kad svoja zlatna ptića dva izleže." (V.i.) Sam Hamlet se kasnije pred Horaciom kaje što se prema Laertu "zaboravio", mada ponavlja da ga je ono "razmetanje bolom bacalo u sve veći gnev." On će to ponoviti i u izvinjenju Laertu, doduše kriveći svoje ludilo za taj ispad i ograđujući se od njega, jer "to nije učinio Hamlet". On moli za oprostaj što ga je uvredio, ali kaže da je i Laert sigurno upoznat s tim da je "kažnjen bolnim rastrojstvom duha svog... A kad stvari tako stoje, / onda je Hamlet uvređena strana – jer je Hamletu jadnom ludilo dušmanin." (V.ii)

Hamletov stav je potpuno promenjen. On je sada smiren, prima svoju sudbinu hrabro i časno, svestan da "nema čoveka kome stvarno pripada ono što on iza sebe ostavlja, pa šta mari ako to pre vremena ostavi?" Jer, "biti spreman – to je sve". Poput Lira u kome se bura stišala i koji mirno odlazi u zatvor, a potom i umire, osvetivši prethodno ubijenu ćerku. Ludilo je prošlo, ako ga je ikada i bilo, prošao je katarzu i sada nema nadmeni stav delioca pravde i suverena, nego Božijeg slugu poput svih ostalih. Kao što je rečeno u Liru – "u zrelosti je sve".

---

<sup>207</sup> Greenblatt, *Will in the World*, str. 157.

Hamletova mentalna bolest bila je takve prirode da je duboko uticala na celu radnju drame, a na kraju vidimo se da neodlučnost, slaba volja i nedostatak dalekovidosti usled toga, svi stapaju u potpun haos. Svi umiru slučajno, sredstvima za uništenje onog drugog.

*Hamlet se stalno vraća Juliju Cezaru. Brut kaže „sve vreme između prvog podstreka / I izvršenja nekog dela groznog / Liči na moru ili gnusan san“ (II, i, 63-65).*

Polonije kaže da je nekada igrao Cezara i da su ga „ubili na Kapitolu“ (III, ii, 102), dodajući „Brut me ubio“. Horacio se seća „valpurgijske noći“ uoči Cezarovog pada. Kod Hamleta *weltschmerz* postaje *ichschmerz*, stoicizam se subjektivizuje i pretvara u romantizam.

Do petog čina, Hamletovo raspoloženje i ton se menjaju. On više ne napada ženstvenost i seksualnost i više nema dugih monologa. Hamlet se tek u završnoj sceni seti publike, jer mu je bitna reputacija. Bitno je da Horacio ostane živ, uprkos bolu postojanja, da bi ispričao istinu o Hamletu. A to može samo neko ko ga bezuslovno voli. On ne voli ni majku, ni Ofeliju koju gotovo ubilački tretira, ni Jorika – ali Horacio voli njega. I mi mu praštamo sve greške i zločine jer ga volimo, baš kao Horacio – surogat publike, baš kao što praštamo sebi.<sup>208</sup>

Reči *pričati* i *izvestiti* u Hamletovim poslednjim rečima upućenim Horaciju (V.3. 312-18) predstavljaju napor da se povrati narušena naracija, što je tipično za traumu.<sup>209</sup>

Šta je ludilo nego biti lud? – pita Polonije (2.2.94). **Karin Kodon**<sup>210</sup> analizira “ludilo” erla od Esekse, koje se pokazalo kao njegov i neprijatelj tjudorske države. Po njoj je Eseks patio od onoga što je Timoti Brajt nazvao “ludilom melanholiije”, pune napada gotovo otupelog očajanja i verske manije. On je identifikovan kao inspiracija za Henrija Bolingbruka, Hamleta i Antonija, elizabetanski *mal du siecle* i

---

<sup>208</sup> Bloom, *Op.cit.*, str. 421.

<sup>209</sup> *Ibid.*, str. 718.

<sup>210</sup> Coddon, Karin: „Suche Strange Desygn“; Madness, Subjectivity and Treason in Hamlet and Elizabethan Culture, iz Susan Wofford (ed.), *William Shakespeare, Hamlet*, str. 301.

ikarovski pad kao odraz sudbine stremećih umova. Džon Harington je u svom dnevniku, nekoliko meseci pre Eseksove pobune, napisao da osujećena ambicija dovodi do ludila. Njegov savremenik Webster je u *Vojvotkinji od Malfija* napisao da je ambicija ludilo velikih ljudi (1.2.125). Harington je u Eseksovim govorima o kraljici uočio čudne namere, moguću veleizdaju. On je i žrtva i nasilnik, u svom poremećenom subjektivitetu. Ludilo je moćan protivnik ideologije vladanja sobom, onoga što je Mervin Džems nazvao "internalizacijom poslušnosti". Kao takvo, ludilo rastaće identitet koji su pažljivo oblikovale unutrašnja kontrola i vladanje sobom; čini subjekat manje umesto više onim što jeste i postaje internalizacija neposlušnosti, preduslov i predznak spoljnog kršenja poretka. Kodon podseća na Fukoove reči da se ludilo nikada ne vraća u razum ili istinu, čak ni na kraju drame kada se junak vraća sebi, jer ludilo nadživi subjektivitet pojedinca u jazu između tragičnog iskustva i njegovog konačnog prepričavanja.<sup>211</sup> Fuko zahteva da se ludilo istražuje u smislu njegove funkcije unutar i nasuprot struktura moći. Ako politička drama o Eseksovom ludilu, pobuni i smrti ima sličnosti sa tragedijama toga doba, onda se i samo pozorište duplira i odražava na krizu autoriteta pozno-elizabetanske Engleske. Kod Hamleta i Lira karakteristična je subordinacija – narativ služi ludilu, a ne ludilo narativu. Takva funkcija narativa dovodi do razdvajanja agensa i unutrašnjeg aspekta, što se jasno vidi u problemu Hamleta. Ludilo izmešta radnju, praveći od nje metaforu i zauzimajući njeno mesto. Ako ludilo privileguje subjektivitet tragičnog junaka, ono ga istovremeno i usitnjuje i zaustavlja. Jakobinski junak u ludilu nikada nije sam, proteran, uvek je na ivicu opasnog, varljivog prostora "razuma u ludilu", vezan društvenom situacijom od koje je (subjektivno) odvojen, povezan sa aveti sebe nekadašnjeg čiju javnu formu ponovo poprima pred smrt. Dakle, ispitati ludilo u *Hamletu* znači istražiti političke implikacije u drami. Političke ne u smislu aluzija na aktuelnosti poput Eseksa, nego u smislu toga da Hamletovo ludilo predstavlja istorijski specifičnu podelu kojom

---

<sup>211</sup> *Ibid*, strane 388-390.

unutrašnjost obara barijere razuma i oslobađa subjektivnost. Sličnost između ludila fiktivnog Hamleta i istorijskog Roberta Deveroa, nerazumnost kojom narušava svetost kraljčine odaje i suprotstavlja se naređenjima monarha, potiču iz prekoračenja ideoloških granica koja vodi i u veleizdaju i u ludilo. Značajno je samo to što Šekspir problematizuje Hamletovo ludilo, a to što se ono ne može razjasniti ili raskrinkati, omogućuje njegovu stalnu percepciju kao “čudan naum” i pretnju suverenu. U pokušajima da postave dijagnozu Hamletove boljke, i Klaudije i Polonije i Gertruda prepoznaju veleizdaju u tom prostoru u kome se ukrštaju razum i ludilo. “Čudan naum” ne čini ludilo, nego taj razum u njemu. I Ofelijino ludilo, iako nije ništa više od toga, svojom “neuobličenošću” preti da podstakne političke nemire. Dakle, ludilo u Hamletu, iako subjektivno, nije ograničeno subjektivnošću, već se stalno tumači – pogrešno tumači – kao podstrek na društvene i političke nemire. Klaudije, kada kori Hamleta zbog tvrdoglavog prekomernog žaljenja za ocem, navodi ceo niz maksima o poštovanju prirodnih i božanskih autoriteta. Klaudije u Hamletovoj žalosti vidi žensku crtu, melanholiju, a Ofelijino ludilo je tu da udvoji, ako ne i parodira, Hamletovo. Klaudije će njenu rastrojenost objasniti tugom za ocem, baš kao i Hamletovu melanholiju na početku drame. Feminizacija ludila, upozorava Hamleta da se čuva i voljom kontroliše telo. Kako se radnja razvija, sve je teže kontrolisati Hamleta u bukvalnom smislu, on mora da ode iz zemlje, a njegova melanholija prerasta u opasniju “masku ludaka”. Pojava Duha će samo produbiti prazninu i dati bukvalan smisao prostoru natprirodnog. Hamlet se konstantno opire autoritetu pokojnog kralja, oca, i njegovog duha.<sup>212</sup> Tek u sceni 2.2. ludilo ustupa mesto osveti, ali i tada glumčev govor o “snu o strasti” podseća na zahtev očevog duha. Hamlet nastavlja da se suprotstavlja hijerarhiji i autoritetu tako što se posle “Mišolovke” okreće protiv majke, koju je trebalo da poštedi. Ironično, on majci u toj sceni govori o vladanju

---

<sup>212</sup> *Ibid*, str. 394.

svojim strastima, a upućuje joj nekontrolisane reči zbog kojih se plaši za svoj život i ubija Polonija koji prisluškuje iza zavese.

Ludilo nije toliko metafora koliko metonimija za smrt, trenutak u kome materijalnost tela preokrene autoritet distinkcija po kojima se tumači subjektivnost. Veza između ludila, smrti i materijalnog nastavlja se i u sceni na groblju, pominjanjem ludlog kraljevića poslatog u Englesku, Hamletovom pričom o lobanjama i bukvalnoj "maski ludaka" ludog nitkova Jorika.<sup>213</sup>

### *III.i.ii. Hamletove dijagnoze - Sva ta melanholija*

Ako kombinujemo delove iz Hipokratovog korpusa sa kasnijom medicinskom literaturom, videćemo da su odlike melanholije anksioznost, bezimni strahovi, mračno raspoloženje, suicidalni nagoni i mrzovoljna sumnjičavost. Dakle, sve se svodi na somatsko stanje, fizičke poremećaje. Uzrok se ne traži u emocionalnim poremećajima. Kod Aristotela u delu *Problemata (Problemi)* nalazimo objašnjenja povezanosti crne žuči sa karakterom, temperamentom i melanholijom. Deo 30. u ovoj knjizi, za koji se pretpostavlja da ga je napisao Teofrast ili neki drugi Aristotelov učenik, najviše je privukao renesansne mislioce, posebno neoplatoniste, jer govori o povezanosti genija, inspiracije i ludila. Polazi od pretpostavke da su svi talentovani ljudi melanholični. Pritom melanholija ne znači bolest, nego jednostavno temperament.<sup>214</sup>

Tuga je nerazdvojna od melanholije. Kao što je rekao Hipokrat, one rađaju jedna drugu i vrte se u krug, jer tuga je i uzrok i simptom ove bolesti. Ako se tuga

---

<sup>213</sup> *Ibid*, str. 397.

<sup>214</sup> Simon, *Ibid*, str. 226.

jednom zapati, završiće očajanjem<sup>215</sup>. Kako je to opisao Hrizostom u epistoli Olimpiji, ona izjeda telo i dušu, nagriza srce, stalno vlada noć, vrtlog, bura, bitka bez kraja. Ljudi ne mogu da se nateraju da urade ono što treba, snobivljivi su i umrtvljeni, nedruštveni i teško im je prići, naročito ako ste neznanac; radije pišu ono što misle, nego što govore, a iznad svega vole samoću. Da li su usamljeni iz zadovoljstva ili zbog bola? I jedno i drugo, ali pre svega iz straha i tuge. Uživaju u poplavama i vodama, napuštenim mestima, sami šetaju vrtovima i skrivenim stazama; zaziru od društva.... na kraju se gnušaju svačijeg prisustva, uključujući i najbliže prijatelje, jer umišljaju da ih svi posmatraju, izruguju, ismevaju ili zloupotrebljavaju, te se zatvaraju u svoje kuće ili odaje... kod nekih se ovi simptomi ispoljavaju detinjasto, a kod nekih na užasan način. Nekima se rugaju, druge sažaljevaju. Nekome se javljaju u napadima, nekome stalno traju. Svi ovi simptomi su mnogo nasilniji, češći, upadljiviji i silovitiji kod melanholika. Nikada Vavilonska kula nije imala toliku konfuziju jezika koliko Haos melanholije ima različitih simptoma, jedva da će se dvoje od 2000 javiti sa istim simptomima. Vekovima posle Hipokrata, tugu i melanholiju detaljno je opisao Frojd. Za nas je to interesantno zbog Hamleta čija melanholija je izazvana tugom za ocem, a to što je kao melanholik po temperamentu predisponiran za takvu demonstraciju tuge, samo pojačava njegovu reakciju, po mišljenju njegovog okruženja – preteranu i neprirodnu.

**Timoti Brajt**, najvažniji proučavalac melanholije tokom elizabetanskog perioda, daje nam jasnu ilustraciju bolesti koja je opisana u *Hamletu*<sup>216</sup>:

„...uobrazilju obavije strašan dim melanholije, a cela snaga duha zatvorena je u tamnici melanholičnog mraka, sve vidi mračno, crno i puno straha.“

Melanholija je u Engleskoj elizabetanskog i ranog jakobinskog doba bila

---

<sup>215</sup> Woodford, *Op.cit*

<sup>216</sup> Bright, Timothie: *Treatise of Melancholie*, str. 189.



veoma moderna, posebno među intelektualcima i onima koji su to želeli da budu. Elizabetanska i rana jakobinska književnost stoga obiluje pominjanjem melanholije i melanholičnih junaka<sup>217</sup>..

Poslednje godine Kraljice Elizabete i vladavina Kralja Džemsa I, krajem koje se pojavila Bartonova *Anatomija*, obeležila je prevaga posebne vrste melanholije. Uticala je na sve klase. Davala je ton grupi tragedija napisanih početkom veka i dala osnov čak za komedije.<sup>218</sup> Barton objavio je prvo izdanje *Anatomije melanholije* 1621. godine, a njena slava je donekle bacila u zasenak činjenicu da je njen autor bio poslednji veliki melanholik sedamnaestog veka. Melanholija odista jeste jedna od tipičnih crta britanskih pisaca.<sup>219</sup>

Jedna pesma iz tog perioda ilustruje tugu koja se graniči sa ludilom:

A briefe of sorrowe  
Muse of sadness, neere deaths fashion,  
Too neere madnesse, write my passion.  
Paines possesse mee, sorrows spill me,  
Cares distress me, all would kill mee.  
Hopes have faild me, Fortune foild mee,  
Feares have quaild me, all have spoild mee.  
Woes have worne mee, sighes have soakt mee,  
Thoughts have torne mee, all have broke mee.

---

<sup>217</sup> Babb, Lawrence: *The Elizabethan Malady*, str. vii.

<sup>218</sup> Knights, L.C: *Drama and Society in the Age of Jonson*, str. 31.

<sup>219</sup> Harrison, G.B.: "On Elizabethan Melancholy" in *Melancholike Humours*, str. 49.

Beauty strooke me, love hath catcht mee,  
Death hath tooke mee, all dispatcht mee.<sup>220</sup>

**L.K. Najts** povezuje fasciniranost melanholijom sa dve društvene tendencije svojstvene kraju šesnaestog i početku sedamnaestog veka. To su prevaga smrti usled kuge i ratova i nesposobnost društva da obezbedi posao obrazovanim građanima. Posebno je nedostatak mogućnosti za obrazovane dao jedno od poznatih lica melanholije, a učenjaci su vrlo često bili njene žrtve, poput Hamleta. Uz razne planete, godišnja doba, elemente, itd. postoji i mitološko nasleđe koje se pripisuje svakom elementu. Melanholija se pominje u vezi sa Saturnom, na primer, jer Saturn je rimska manifestacija starogrčkog Krona; nekadašnjeg vladara Titana u Zlatno doba. Kasnije ga je njegov sin Zevs zbacio i kastrirao, te zatim zatvorio duboko u hladnu i suhu zemlju. Kronos se povezuje sa Hronosom, bogom vremena, i kao takav se smatra predstavom starosti i smrti. Hladno i suvo povezuje se sa melanholijom, što je opet svojstveno starosti.<sup>221</sup>

U vreme kada je Šekspir pisao *Hamleta*, najvažnije delo o melanholiji bio je već pomenuti *Traktat o melanholiji* Timotija Brajta. Dva izdanja ovog dela objavljena su 1586, a treće 1612. Brajt izjavljuje da se melanholične tečnosti, po prirodi hladne, talože u slezini, usled čega se isparenja podižu pored srca sve do mozga. Ovaj proces pokazuje se i kao obeshrabrujući i kao uzrok nerazumnog ponašanja.

Poremećaji melanholije su većinom puni tuge i straha, a izazivaju: sumnju, nepoverenje, snebivanje ili očajanje, ponekad bes a ponekad veselost, sa nekim sardoničnim i lažnim smehom, onako kako tečnost stoji na

---

<sup>220</sup> Breton, Nicholas: *Melancholike Humours*, str. 14.

<sup>221</sup> <http://elsinore.ucsc.edu/melancholy/MelRomantics.html>, accessed July 7, 2004

raspolaganju da omogući ove razlike. Kod tužnih i zamišljenih, pobuđuje se ta melanholična tečnost, koja je najveći deo krvi, ne poprimajući prirodnu vrelinu čiji je sastavni deo, te se zato naziva hladnom. Ona se najvećim delom nalazi u slezini, a isparenja joj uznemiravaju srce i idu ka mozgu, stvarajući užasne plodove mašte, zagađujući i materiju i duh, bez spoljnog uzročnika, te se umišljaju užasne stvari i um ih uzima onakvim kakve ih predstavi poremećeni instrument, verujući prevarenom mozgu, te se izliva ta ogromna strast, suprotna razumu.<sup>222</sup>

Najčešći uzroci melanholije su izgubljena ili neuzvrćena ljubav, osujećena ambicija, kao i preforsirani intelekt. Lekovi za to, u elizabetansko vreme, bili su: oticanje krvi, da bi štetne tečnosti izašle iz vena, pročišćenje, radi istog efekta; crna čemerika, boražina (boreč), rabarba, grejanje (suprotno hladnoći melanholije), vlaga (suprotna suvoći melanholije), ishrana (preporučuje se topla i tečna hrana), odmor i san koji telu daju toplotu i vlagu, duševni mir, muzika koja olakša otežali duh i drama, koja se takođe suprotstavlja otežalom duhu.

U *Hamletu* postoje razni lekovi koji se predlažu za Hamletovu melanholiju. Evo delimičnog spiska:

<i>consolatio philosophiae</i>	Tvoj otac je izgubio svog oca, kao ti sad svog... I.ii.89.
Olakšati dušu	Sopstvenoj slobodi zatvaraš vrata, ako svog prijatelja lišavaš darova. III.ii.345.
Družba	Da ga svojim društvom privolite uživanju II.ii.14

<sup>222</sup> Bright, *Op.cit.*, str. 102.

Zadovoljstvo koje pruža pozorište	Drago mi je da je tome naklonjen. Gospodo dobra, povedite ga dalje ka tim užicima. III.i. 24-27.
Putovanja i boravak na otvorenom	Valjda će mora i druge zemlje istisnuti to što mu se uvrežilo u srcu III.i.174-178.

Na vrhu grehova elizabetanske vere bio je greh očajanja. Očajanje predstavlja odbijanje ili nemogućnost da se ostvari odnos sa Bogom, a kao posledica toga javlja se udaljavanje od Božije milosti. Bilo da je stvarna ili lažna (a verovatno nešto između), Hamletova melanholija izaziva njegovo nepoverenje prvo u pojavu Duha i potrebu da to testira Mišolovkom. On zapravo prihvata narodno verovanje da đavo melanholike smatra plodnim tlom za obmanu – verovanje koje je sumnjičavo prema melanholiji i smatra je mogućim odrazom moralnog posrnuća.

U Hamletu se čita i verovanje u pojačanu osetljivost melanholika na demonske obmane, kao deo elizabetanske predstave o duhovima

U eseju "O elizabetanskoj melanholiji", G.B. Harison navodi tri najčešća tipa melanholije: napušteni ljubavnik, politički nezadovoljnik i intelektualac.

Većina nezadovoljnika dolazi sa univerziteta, jer, kako je Bejkon primetio, uobičajeni povod za pobunu je "kada ima više učenih ljudi nego što odgovara."<sup>223</sup>

**Fransis Bejkon** postao je glasnogovornik popularne teorije o ambiciji, koja se, ako se osujeti, okreće unutra i nanosi štetu ambicioznom pojedincu. Biološki, verovalo se da tečnost, žuč (žuta), ako se pregreje, postaje crna, a to je tečnost melanholije. Drugim rečima, korisna energija pretvara se u bolest. Bejkon koristi termin suva ("adust") da bi opisao ovu transformaciju.

---

<sup>223</sup> Harrison, *Op.cit.*, str. 64.

Ambicija ljude čini aktivnim, iskrenim, punim živosti. Ali, ukoliko ih sputaju u željama, postaju pritajeno nezadovoljni i na sve gledaju zlokobnim okom, a najviše im godi kada stvari krenu naopako, što je najgora osobina kod sluga ili princa.<sup>224</sup>

Kada ga Rozenkranc i Gildenstern uveravaju da će on postati sledeći kralj, Hamlet odgovara "... do zelene trave..." (III.ii.)

1930. godine **Lili Kembl** je napisala da je ova drama „tragedija žalosti“. Tri mlada čoveka – Hamlet, Fortinbras i Laert – svaki pozvan da žali smrt svog oca, što je, kako je rekla, „pretpostavljalo da Šekspir želi da pokaže kako ljudi različitih temperamenata prihvataju tugu kada ih zadesi“.<sup>225</sup> Poglavlje posvećeno Hamletu Lili Kembl nazvala je „Tragedijom žalosti“. Žalost (grief) kao jedna od strasti i Hamlet kao jedan od Šekspirovih junaka koji je njen rob. Kembl kaže da je ova tragedija konstruisana kao studija o strasti:

I što u svom žaru naumimo strasno,  
kad žar prođe, to je učiniti kasno.  
Svaka radost, tuga, u naponu strasti  
i rođeno svoje delo upropasti;  
a najveća radost i dubok bol gde je,  
radost začas plače, bol se časom smeje.

(III, ii, 204-10)

Metod koji je Šekspir primenio u ovoj studiji isti je kao i drugde - ljudi različitih temperamenata prikazani su pod uticajem iste strasti, tako da vidimo

---

<sup>224</sup> Bacon, Francis: *The Essays*, str. 173.

<sup>225</sup> Campbell, *Op.cit.*, str. 109.

kako se ta strast manifestuje na različite načine. Sva tri mladića u *Hamletu* su u žalosti za ocem i žele osvetu. Ali, svaki mora da postupa u skladu sa diktatom sopstvenog temperamenta i ćudi. Osnovni problem za koji Šekspir u *Hamletu* traži rešenje je problem načina na koji ljudi prihvataju tugu kada ih zadesi. A očigledno je da kod Fortinbrasa nad tugom vlada razum, kao što kod Hamleta i Laerta prekomerna žalost vodi u uništenje. Hamlet je i u Fortinbrasu i u Laertu video sopstveni odraz (IV, iv, 32-56 i V, ii, 77-8). Mladi Fortinbas je severnjak, flegmatik ili možda sangvinik, vođen ambicijom i čašću. Hamlet je veoma nalik njemu, ali tuga ga je promenila. Kembl preispituje da li je Hamlet stvarno melanholik kako mu se dugo pripisivalo. Kao pripadniku severnih naroda, i kod njega je morala preovladati vlažna ćud, flegma ili krv od telesnih tečnosti. Kad opisuje sebe Rozenkrancu i objašnjava da mu je iščilela sva veselost i da više ne uspeva da se divi čoveku, to je značajno jer govori o promeni. Laertu je rekao da, iako nije žučan i prek, ima u sebi nešto opasno (V, i, 284-6). Hamlet nije bio melanholik po prirodi. Zapravo, deluje kao sangvinik, onako kako je ovaj tip opisao Tomas Vokington u *Ogledalu ćudi* (*The Optick Glasse of Humours*, 1607):

„Oni koji su ove ćudi veoma su rečiti i graciozni, vole da se izražavaju duhovito i slikovito; često svoju istinsku strast prikrivaju tako što se pretvaraju da su ljući nego što stvarno jesu, ili da tuguju manje nego što je to slučaj“<sup>226</sup>.

Usled prekomerne tuge, Hamlet se promenio i postao melanholik. Za razliku od njega, Laert je kolerik. U problemu ove strasti, postavlja se pitanje utehe u žalosti, utehe za zlo. Tomas Mor je u delu *A Dyalogue of Comforte agaynst Tribulacyon*<sup>227</sup> objasnio suštinsku razliku između dve vrste ljudi i greh koji je svojstven svakoj vrsti preterane žalosti. Jedna vrsta ljudi, kaže Mor, ne traži

---

<sup>226</sup> Citat po Campbell, str. 112.

<sup>227</sup> *Ibid*, str. 114.

nikakvu utehu, dok druga traži. Prvi se toliko utope u žalosti da potpuno obamru, ne razmišljaju niočemu, pa ih um i sećanje mogu napustiti. To je najveći greh nemara. Drugi takođe ne žele utehu, ali su nestrpljivi, sa njima se ne može razgovarati, u nekom su grozničavom stanju, besni... To je smrtni greh gneva. I Šekspir je uočio ovu razliku, te u *Makbetu* Malkolm kaže Makdafu „neka ti se tuga pretvori u bes; / ne otupi srce, razbesni ga“ (IV, iii, 228-9). Fortinbras se rukovodi razumom, on nije žrtva svoje tuge; Hamlet je neutešan, a njegova žalost mu briše pamćenje i parališe ga, dovodi do greha nemara. Laert se ne može ni utešiti ni umiriti. Njegova tuga se pretvara u bes.

Hamleta i majka i očuh kore zbog prekomerne tuge, a još je Plutarh u svom pismu Apoloniju, nakon što je ovaj izgubio sina, upozoravao da je tuga bez granica neprirodna. Hamlet je postao žrtva svoje strasti, koju *Francuska akademija* (1594) opisuje kao bol i mučenje. Ona hrani melanholiju, a melanholija opet nju... On prezire svet, mrzi sve i oseća umor. Melanholija donosi mrak umu i duhu, a mozak je otežao i pospan. U svom prvom monologu Hamlet zaista hrani svoju melanholiju mislima o majčinoj nepostojanosti, te zatim prezire svet i uživa samo u sve većoj melanholiji i želji da se ubije da bi pobjegao iz tog sveta<sup>228</sup>. Ova melanholija, slična ludilu, po lekarima i ostalim tragaocima za prirodnim uzrocima natprirodnih pojava, bila je uzrok Hamletovog priviđenja. S obzirom da Kraljica nije videla Duha u svojoj odaji, ona je zaključila da ga je Hamlet stvorio u glavi, te on poviče da to što joj je rekao nije ludilo, plašeći se da će ona njegove reči staviti u isti koš sa tom nevidljivom vizijom. I pre pojave Duha, podseća Grinblat, Hamlet je bio melahnoličan zbog očeve smrti i majčine prerane preudaje. Izgleda da je njegova gluma ludila samo fasada za nešto slično ludilu. Najbliže ludilu je njegovo ponašanje u majčinoj odaji, gde je preklinje da ne ode ponovo u postelju sa Klaudijem. Ona ga iskreno opisuje kao ludog “poput vetra i mora u nadmetanju ko je moćniji” (4.1.6-7).

---

<sup>228</sup> *Ibid*, str. 119.

**Aleksandar Velš** smatra da je čudno što se tumači *Hamleta* više nisu bavili pitanjem žalosti i tugovanja, budući da se smrt tako snažno utisnula u radnju, a tu je i duh koji se prilično vajka.<sup>229</sup> Kembl je Fortinbrasa smatrala najrazumnijim, dok Velš kaže da u drami nemamo nekog dokaza da je on zaista tugovao. Hamlet i Laert žrtve su prekomerne tuge, a Ofelija je žrtva svoje i njihovih, kaže Kembl, koja ima viktorijanski pogled na tugu i mišljenje da sentimente treba potisnuti i rukovoditi se razumom i moralom. Tek u dvadesetom veku smrt postaje nešto bezlično i udaljeno, pa je verovatno iz tog razloga ova tema i privlačila malo kritičara *Hamleta*. Izuzetak je **Teodor Lidz**,<sup>230</sup> psihijatar koji junaka tretira kao reprezentativnog i dramu čita kroz uvid u reakcije odraslog sina na očevu smrt. Za razliku od ortodoksnih psihijatara, Lidz naglašava važnost sadašnjice pre nego uzroka iz prošlosti, odraslu porodicu pre nego detinjstvo.

Nedavno je **Robert N. Votson**<sup>231</sup> kritikovao tezu da se engleska renesansa previše bavila smrću, opsednuta sumnjama u besmrtnost duše. I ovde će Hamlet biti reprezentativan, ali njegovu tugu kao da je odredio samo jedan vektor žalosti, svest o sopstvenoj smrti. Problem sa ovom tezom je da se žalost ne može svesti na metafiziku; gubitak druge osobe ne odgovara nužno smrti, koja gubitak pre svega čini nepovratnim, više nego strašnim. Žalost zapravo razlikuje gubitak od smrti i kao takva, svaki put – kao i u Hamletovom slučaju – pruža nam osećaj kao da umiremo. Smrt je u *Hamletu* fizička stvarnost, a ne nešto apstraktno – tu su kosti i lobanje, priča o bačvama koje se zapušavaju prahom, možda baš Aleksandra Velikog ili Cezara. Utoliko na scenu stupa kovčeg sa telom mlade Ofelije, baš kad je Hamlet počeo da u sudbini koju veliki dele sa običnim smrtnicima pronalazi neku utehu.

---

<sup>229</sup> Welsh, *Op.cit*

<sup>230</sup> *Ibid*

<sup>231</sup> *Ibid*



U međuvremenu, **Majkl Nil**<sup>232</sup> je izneo mišljenje o protestantskoj krizi suočavanja sa smrću u Šekspirovo vreme, budući da su uklanjanje Čistilišta i zabrana molitvi za mrtve okrenuli obrede žalosti unutra i veći teret stavili na lično sećanje.

U arhaizmu i čudnovatosti tragedije osvete Velš vidi razloge Hamletovog čuvenog odlaganja. Umesto da saosećajno ispitamo motiv osvete i osećanja koja je prate, mi arhaični imperativ uzimamo zdravo za gotovo i čudimo se zašto Hamlet odlaže. **Grejem Bredšo** shvata univerzalnost poruke iz *Hamleta* da se odbace primedbe da junak odlaže osvetu iz nekog nepojmljivog razloga: „smrt Hamletovog oca i preudaja majke dovoljan su *povod* za psihički poremećaj koji Šekspir slika neprevaziđenom dubinom – ali onda Hamletovi najrepresentativniji problemi ne bi se mogli rešiti ubistvom kralja. Hamletovi problemi ne mogu se rešiti ubistvom čoveka koga njegova majka očigledno voli, ili gledanjem na tu ljubav kao na izvitoperenu i opscenu požudu, ili histeričnim izlivima gađenja prema seksu“. Zapravo, Bredšo smatra da je u ovoj drami zadatak osvete samo fikcija o „razvojnoj krizi“, prilično često kada jedna generaciji u porodici smeni drugu.

Početne scene sa duhom i njegovo obraćanje Hamletu uvode drugi nivo predstavljanja situacije glavnog junaka, koja je fantastična, a time i više zadovoljava, jer prevazilazi prostu činjenicu gubitka. Pojava duha i njegova priča o ubistvu jedna je od onih činjenica u ovakvim dramama koje odgovaraju na emocionalne potrebe junaka, baš kao što drama u drami odgovara na intelektualnu potrebu da uhvati kraljevu savest.

Saveti majke i strica-očuha da svako jednom mora umreti i da ga ne možemo večno oplakivati, sasvim su na mestu. Svrha žaljenja i jeste da se preboli, to je dvosmeran proces sećanja i zaborava. Sećamo se da bismo zaboravili. I za voljenu osobu koju ste izgubili ne možete uraditi ništa – osim ako nije ubijena. I zato nije čudo što se pojavljuje senekanski duh – njega je Bog poslao iz podzemnog sveta u dansku tamnicu. Smrt je dovoljna za žalost, ali zločin zahteva i kaznu.

---

<sup>232</sup> *Ibid*

Priču o zločinu i kazni, o smrti i ubistvu kao najlakšem načinu da smrt spoznamo, imamo u sceni na groblju, kada stariji grobar kroz šaljivu pitalicu objašnjava mlađem da je najtvrđa građevina zatvor, jer nadživi na hiljade svojih stanara. Time se opštost smrti zamenjuje nečim dramatičnijim, smrću umorstvom i smrtnom kaznom zbog tog zločina. Duh isprva liči na uslišenu molitvu i na odgovor na pitalicu o žalosti i osveti. Hamlet prihvata ideju osvete kao nešto što treba da izvrši odmah. Ipak, reč koju je prihvatio kao imperativ nije „osveta“ nego miroljubivije i opšte uputstvo „pamti me“. Ovo podređivanje osvete žalosti znatno se razlikuje od srednjevekovne priče. I pre pojave Duha, Hamlet je uzviknuo „zemljo i nebesa, / Zar moram da se sećam?“ (I.ii.142–3). On i ne želi da se seća očeve smrti i majčine preudaje, i istovremeno ne može prestati da misli na to.

Svi ostali likovi u drami, kaže Velš, uključujući i Duha i „prijatelja koji nije rob strasti“, tu su u funkciji dramatisacije Hamletovog raspoloženja; njegov očaj ih probada, ranjava, a da ne shvataju. Izvesna promena koju uočavamo kod Hamleta je da prestaje da tuguje pre nego što će prestati da postoji. Ni u jednoj drugoj Šekspirovoj drami nema tako egocentrične strukture, a jedno od objašnjenja je da je ego u izvesnoj meri – Šekspirov, budući da je u to vreme umro njegov otac.

Efekti tragedije ne mogu se tako lako pretočiti u život: konačnost kojom se završava tragedija osvete u životu bi samo umnogostučila tugu budućih dana. U *Hamletu* se sugerije da je razmišljanje o osveti na kraju i dovoljno za žalost, tako što se radnja razvija igrom slučaja.

Naglasak u petom činu je na Hamletovoj spremnosti da umre, a potreba da se pozabavi Klaudijem nestaje zbog Klaudijevog bavljenja njime, koje se ovoga puta prikazuje publici bez ikakve tajne. Kako je Nil rekao, „katastrofa se desi onda kada junak digne ruke od svih pokušaja da je sam izazove“.

**Džon Erskin Hankins** nalazi izvor Hamletovog objašnjenja svoje melanholije koje je ponudio Rozenkrancu i Gildensteru u Osmom psalmu, o čoveku kao čudesnoj tvorevini, a *pulvis et umbra* od Horacija.<sup>233</sup> Iz Aristotelove *Nikomahijske etike* čovekovo činjenje zla dovodi do bestijalnosti. Makrobius je u IV veku pisao da je "svet veliki čovek, a čovek mali svet". Lir govori o "malom svetu čoveka". Svet može značiti zemlju, kao *primum mobile*, ili nebo, kao drugi sloj. Mesec kontroliše plimu i oseku i vlaga može izazvati poremećaje, čak i ludilo (Otelo: "Primiče se više nego obično / i ljudi polude" V.ii.109-11). Hekata u Makbetu kaže "u uglu Meseca / visi kap koja isparava". Haos i ljubav kao stvaralačke sile.

U drugom činu se vidi kako drugi traže odgovor na pitanje šta je uzrok Hamletove melanholije, odnosno, kako svi smatraju – ludila. Hamlet će ostvariti ono što je najavio svojim drugovima u prvom činu – staviće masku ludaka. Ofelija ga svom ocu opisuje kao melanholičnog ljubavnika (II, i, 78-84). Polonije kaže da je u pitanju „ljubavna ekstaza“ (II, i, 102-6), a Kralj je pred Rozenkrancem i Gildensteru naziva Hamletovom transformacijom (II, ii, 4-10). Polonije potom obelodanjuje uzrok Hamletovog ludila (lunacy). II, ii, 100-3, 146-51.

U većem delu radnje atmosfera je klinička. Rozenkranc i Gildenster su špijuni, ali i „zdravstveni radnici“, pa imaju zadatak da vide šta Hamleta muči i da li oni mogu naći lek za to: „.. Prokljuvite to što njega muči, / Da bismo tako otkrivenoj boljci / mogli da leka nađemo “ (2.2.16-8). Čak i Polonije, najveći istražitelj u drami, ne traži uzrok u zločinu ili zaveri, nego psihološko objašnjenje. On ga nalazi u ljubavnoj melanholiji, a po Gertrudi je uzrok u smrti Hamletovog oca i njenoj preudaji.

Rozenkrancu i Gildensteru se Hamlet u početku čini više melanholičnim nego ludim. On govori o sudbini, o Danskoj kao tamnici, o snovima, a potom izrecituje sve simptome melanholije usled žalosti (II, ii, 306-23).

---

<sup>233</sup> Hankins, John Erskin: *Backgrounds of Shakespeare's Thought*, str. 18.

U trećem činu Klaudije i dalje traga za uzrokom Hamletove melanholije, ali Gildenstern priznaje da Hamlet odbija da im se poveri i to „sa veštim ludilom“ („crafty madness“). Čak i nakon prisluškivanja, kada Ofelija tuguje nad Hamletovim izopačenim umom, Klaudije nije uveren da je Polonije pronašao pravi uzrok Hamletove bolesti. Zato hoće da ga što pre pošalje na put, da razveje to što mu je u srcu. Planira dalje prisluškivanje jer „ludilo kod velikih ne može bez posmatranja“.

Hamlet zavidi Horaciju na tome što nije rob strasti i što ne da sudbini da na njemu svira kako joj se prohte. On dela samo pod naletima strasti, kao kad grubo postupa sa majkom i sa Ofelijom i kad ubija Polonija.

Poslednji čin počinje scenom sa grobarima, gde Hamlet opet pokazuje svoju melanholiju, kao ćud promenjenog sangvinika. Ta promena pretvara tragedije u komedije, kao što se Hamlet šali sa užasom. Pogrebna povorka, međutim, pretvara ovo šegačenje sa smrću u nešto drugo. Strast sa kojom Hamlet tada reaguje u raki iskopanoj za Ofeliju prelazi u momentalno ludilo, kako i sam shvata kasnije i to priznaje Horaciju (V, ii, 73-80), ali i samom Laertu (V, ii, 237-55).

Kao žrtva svoje strasne i neutešne tuge, Hamlet je ipak bio sposoban i za bes i za uvrede – prema majci, stricu, Ofeliji, Poloniju, Laertu. Ofelija je žrtva prevelike tuge, sopstvene i Hamletove.

Pesnik nam je pružio dokaze da je Hamletovo ludilo stvarno, koliko Ofelijino ili Lirovo, bez obzira što on kaže da će glumiti ludilo.<sup>234</sup>

Samo zato što početkom drame Hamlet pominje da će glumiti ludaka, ne znači da je on mentalno zdrav. Kelog navodi Getea koji je Hamleta smatrao nežnom i uzvišenom dušom kojoj je svaka dužnost sveta, ali osvetu koja znači ubistvo ne može izvršiti i pod tim teretom puca. Šekspir je znao da ima slučajeva melanholičnog ludila u kome se intelektualne sposobnosti dodatno aktiviraju, a moralni osećaji i emocije trpe udare bolesti. U Hamletu je prikazao kompletnu

---

<sup>234</sup> Kellogg, *op.cit*, str. 32.

revoluciju svih osobina duše, a promena je toliko velika da se Hamlet, zajedno sa Ofelijom i Lirom, mora primiti u "plemenitu armiju mučenika" obolelog uma. To ne znači da je um uništen ili da su mu sve osobine poremećene, ali su mu normalne funkcije izmenjene.

Nem od zaprepašćenja, Hamlet sluša reči očevog Duha, nakon čega reči koje izgovori otkrivaju njegovo mentalno i fizičko stanje. Struna koja je do tada bila zategnuta pukne i posledice se vide u njegovom ponašanju od tog trenutka. Ovde u njegov um ulazi patološki element i dejstvo bolesti uskoro postaje očigledno, jer će trajno i potpuno promeniti njegov karakter. Do tog trenutka nismo primetili nikakvu slabost niti kolebanje, a nakon ovoga sve te osobine su bespovratno izgubljene. Neke vrline njegovog uma i duha deluju netaknute, ali neke su potpuno paralisane. Njegov prvi uzvik kao da to nagoveštava:

" O sva vojsko nebeska! O zemljo! / I šta još? Da li i Pakao da dodam? O, fuj! / Al' miruj, miruj, srce moje; a vi, / Mišice moje, ne ostarite ni za tren, / Već me kruto i uspravno držite! / D ate pamtim ja? Hoću, jadni duše, Sve dotle dok mi pamćenje bude / U ovoj glavi smetenoj."

Njegov ton kojim se obraća Duhu sasvim je drugačiji od onog punog strahopoštovanja, prilikom njihovog prvog susreta.

**Dr Rej**<sup>235</sup> kaže da to odaje "uzbuđenost do delirijuma, lutanje uma pod prvim udarom bolesti." Njegov um posrće pod suprotstavljenim emocijama koje su pobuđene u prethodnoj sceni, ali još uvek nije lišen samokontrole, sve dok ga Ofelija ne odbaci i ne vrati mu pisma.

Ofelija nije mogla pogrešiti u doživljaju Hamletovog ponašanja u njenoj odaji i, ako smatramo da je sve to samo dobra gluma, onda ne znamo razliku između umetnosti i prirode. Hamletov prvi razgovor sa Polonijem (II.ii), iako je u njemu

---

<sup>235</sup> Welsh, *Op.cit* str. 46.

sasvim pribran, dokazuje prisustvo bolesti i sposobnost pronicanja u tuđe motive, tako karakterističnu za ludilo. Po preziru koji pokazuje prema Poloniju i ironiji kojom ga obasipa, kao i po načinu na koji aludira na njegovu ćerku, očigledno je da starog dvorjanina smatra krivcem za naglu promenu Ofelijinog ponašanja. Napomena koju iznosi prijateljima, da bi mogao biti uklešten i u ljusci, samo da nije ružnih snova, ukazuje na snove, koji su veoma važni za mentalno stanje i utvrđivanje bolesti.

Zatim sledi njegova čuvena apostrofa čoveku, koja nimalo ne liči na izliv bolesnog uma; ali, ono posebno ludilo koje prikazuje Šekspir upravo se odlikuje povremenim izlivima. Tako, kada kaže,

" Ja sam lud samo kad duva severozapadni vetar. A kad duva jugo, ja umem da razlikujem sokola od čaplje." (II.ii.),

setimo se da mnogi pacijenti gotovo identičnim rečima izviđaju svoju bolest. Jedina snaga koja mu preostaje je u uvredama i psovkama, jezikom potpuno drugačijim od onog u sceni sa Duhom

" A ja - / Smušena, tupa hulja bolešljiva, / Danguba prava, nedozrela za svoju stvar, / Ne umem ništa da kažem. Ne, ni za kralja, / Nad čijim se i blagom I žićem vrednim / Pakleni zločin počinio ovde. / Da li sam kukavica ja? I ko me to / Nitkovom zove? Ko mi glavu cepa? / Ko mi to bradu čupa i u lice duva? / Za nos me štipa? Ko mi laž u grlo vraća / Do samih pluća? Ko mi sve to radi? / Ha! Božijih mi rana, progutaću ja to, / Jer mora da sam nežne, golubije ćudi / Kad nemam žuči da mi tlačenje zagorča; / A inače bih već odavno nagojio sve / Nebeske kopce utrobom tog skota! / O krvava i bludna, nesavesna huljo! / Kurvinska, lažna, izdajnička huljo! / O, osveto!" (III.i.)

Poput Lirovog i Otelovog, Hamletov rečnik postaje prizeman, a rečenica prozna.

Zbog nedostatka energije, on se čak pretvara da sumnja da li je Duh stvaran i iskren, a u istinskom duhu svoje bolesti smišlja plan da to testira postavljanjem komada. Naredni koraci u njegovoj bolesti postaju sve vidljiviji, a osećanja i moralne osobine koji su ga najupečatljivije krasili, prvi popuštaju pod reakcijom na bolesti.

Iz scena pre III. i. jasno je da je voleo Ofeliju i da mu je ta ljubav izdašno uzvrćana. Prvi udarac dolazi mu preko nje i to u trenutku kada je njegov um tužno nespreman da ga primi. Ofelija pravilno tumači njegovo ponašanje, jer pronicljivo oko ženske ljubavi ne može se zavarati.

U prvom delu druge scene trećeg čina, kada daje uputstva glumcima, opet je pribran, um i duh mu nisu uznemireni, što je još jedna karakteristika ludila od koga pati. Dr Brigam<sup>236</sup> kaže da um samo povremeno pati, dok su osećanja umnogome poremećena bolešću. Jednom kaže Gildensternu da mu je duh bolestan pa ne može da im odgovori. I spremni smo da mu poverujemo.

Krajem III čina, kada je imao savršenu priliku da ubije Klaudija, on dozvoljava da mu ta prilika propadne i nalazi izgovore u strahu da Klaudijeva duša neće biti prokleta jer je na molitvi. A zapravo, on nije pod impulsom pod kojim jedino može da dela i njegova bolesna volja je nedovoljna za to. Tu ga je Klaton-Brok video kao neurastenika kojim upravlja njegovo nesvesno i ne dozvoljava mu akciju.<sup>237</sup>

On može da donosi odluke, ali dejstvuje samo pod bolesnim impulsom, a on ga nikad ne posluži u pravom trenutku. Scena u majčinoj odaji čitaocu-neprofesionalcu verovatno je najbolji dokaz u prilog teoriji glumljenog ludila. Ali, kao neko ko je istinski lud, ovde je skupio snagu da bi ubedio druge da nije lud. "Ludilo nije to što sam zborio. / Ispitajte me strogo..." (III.iv.)

---

<sup>236</sup> *Ibid*, str. 56.

<sup>237</sup> Robertson, J.M.: *Op.cit*, str. 77.

Prilično je čudno da se neko ko glumi ludilo trudi da ubedi druge da nije lud. Prema majci je jednako grub i nemilosrdan kao prema Ofeliji u prethodnoj sceni. Pojava Duha, koju ovoga puta vidi samo on, pokazuje duboku uznemirenost njegovog uma i nemogućnost da suzbije emocije koje je izazvala ova mentalna prikaza.

Stanje koje su mnogi okarakterisali kao melanholiju ili depresiju Hilman naziva depersonalizacijom.<sup>238</sup> To je stanje psihičke disfunkcije, svojstveno mladićima od dvadesetak godina, kompulzivnim neurotičarima koji su u stanju da pruže fascinantne opise svojih depersonalizovanih iskustava. Depersonalizacija je gubitak ličnog kontakta sa sobom i svetom. U stanju je da posmatra svoje stanje uz morbidnu introspekciju ega u potrazi za dušom. To su stanja depersonalizacije i derealizacije, u kojima preovladava apatija, monotonija, suvoća i umorna rezigniranost. Gubi se vitalnost i vera u svoju vrednost, ništa više ne izgleda stvarno. Takav je Hamlet koji govori o umornom, ustajalom i jalovom svetu. Hamlet je pretrpeo ono što je Jung nazvao „trajnim gubitkom anime“<sup>239</sup>, odsečen od životne sile, od svakog uticaja anime na psihu, bilo pozitivnog ili negativnog.

**Lori Megvajer** smatra da je *Hamlet* je Šekspirovo najvažnije delo o smrti.<sup>240</sup> Kada u Stopardovoj drami *Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi* Hamletovi drugovi pokušavaju da otkriju razlog njegovog “čudnog” ponašanja, kažu mu: “Otac koga si voleo umre. Dođeš kući i shvatiš da se njegov leš još nije ni ohladio, a tvoj stric je već uskočio na njegov tron i u njegovu postelju. A zašto se ti ponašaš tako nenormalno?” Razlog je upravo u tih prvih nekoliko reči – izgubio je oca koga je voleo. Otuda i njegovo odugovlačenje, što je zapravo kliše u kritici – ožalošćena osoba ne može da poleti na krilima osвете i brzo dejstvuje.

---

<sup>238</sup> *Ibid*, str. 122.

<sup>239</sup> *Ibid*, str. 123.

<sup>240</sup> Maguire, *Op.cit*, str. 185.



Hamlet je uhvaćen u tragediju bez ikakve mogućnosti izbora. Kako je rekao **Martin Dodsvort**,<sup>241</sup> Hamletova rešenost da ispravi stvari obaveza je časti koja zahteva ništa drugo do njegov život.

Osveta je u *Hamletu* u potpunosti zasnovana na ljubavi, u vezi je sa gubitkom osobe, a ne tek nekim zlom. Od Gorbodaka nadalje, tragedije osvete u Engleskoj pozivaju se na pad Troje i, naročito, Prijamovu smrt, kao povod žalosti. Hamletov doprinos tome je predstava koju priređuje kao šaradu gde treba prepoznati uzrok njegove žalosti. U knjizi *Glasovi melanholijske*, Bridžit Gelert Lajons razmatra Hamletovu ljubav prema pozorištu i njegovu ulogu klišea melanholijske koju je odigrao. Po njoj ta izvedba služi kao maska za dublju teskobu u srcu.

Hamlet igra veliki broj stereotipnih uloga melanholika. Na primer, simptomatično je da junak koji odbija da se u potpunosti identifikuje sa bilo kojom drugom ulogom, a čija stvarna melanholija postaje očigledna kroz njegovo vrđanje i agresivnost kojima manipuliše takvim ulogama<sup>242</sup>.

Značajno je to što pažnju usmerava na osobu koja je u žalosti, na Hekubu a ne na Pira. Njegovo uputstvo glumcima važno je zbog pominjanja Hekube, koja je, kako Lucije kaže u *Titu Androniku*, poludela od tuge.<sup>243</sup> Hekuba je poznat primer neutešne žalosti, a glumljena strast koju predstavljaju glumci služi kao prekor Hamletovoj tromosti:

O, kakav podlac, niski rob sam ja!  
Nije li strašno, da taj glumac tu  
u jednoj pesmi, jednom snu o strasti

---

<sup>241</sup> Welsh, *Op.cit*

<sup>242</sup> Lyons, Bridget Gellert: *Voices of Melancholy*, str. 78.

<sup>243</sup> Campbell, *Op.cit*, str. 131.

maštom svojom može da prisili dušu  
da od njenog dejstva prebledi mu lik,  
u oku budu suze, licem strah,  
jecanje u glasu, i držanje sve  
s njegovom maštom da doće u sklad?  
A sve nizašta? Za Hekubu! Šta je  
Hekuba njemu, ili on Hekubi,  
da plače za njom! Šta bi radio  
taj, da ima povod, pobude za bol  
ko ja?

(2.2.502–13)

Ni u jednoj drugoj tragediji osvete nemamo ovakvu antiknjiževnu strategiju. Prekor fikciji je pre servantesovski realizam nego donkihotizam: u *Hamletu* Šekspir izgleda često izvodi ono što je Servantes sa žanrom kome to delo pripada, tako što govori kakva treba da bude prava tragedija osvete.

Hamlet, Hijeronimo, Antonio, svi oni razmišljaju o samoubistvu, što je čudan vid pravde – osveta prema samom sebi. Ipak, on je uobičajen u žalosti. Kada Horacio želi da se ubije nakon Hamletove smrti, to nije gest starog Rimljanina kakvog bi stvorio Seneka, već iznenadno osećanje koje ga je obuzelo u žalosti za najboljim prijateljem sa kojim se Horacio poistovećuje. Marstonov duh citira Senekinog Atreja: "*Scelera non ulcisceris, nisi vincis*" – zločini nisu osvećeni ako se ne nadmaše<sup>244</sup>. Osveta, dakle, nije pravda, nego nešto emotivno zahtevnije, a kada osveta pretenduje na pravdu onda odaje neiskrenost. Sećanje na voljenu osobu uči nas da se pravda ne može zadovoljiti. Ništa ne može povratiti mrtvog oca, a drugog osim njega nema.

---

<sup>244</sup> Welsh, *Op.cit.*, str. 68.

Radnje pomenutih tragedija osvete uokvirene su ratovanjem, ali odvijaju u vreme mira. Tako možemo ispitati ulogu – ako je ima – prihvatljivog vida nasilja u redovnim i uobičajenim uslovima života. U mirnodopskim uslovima, dela koja bi bila uzdizana u ratu sigurno bi bila neodvojiva od osećanja krivice – mada se priča o Hamletovoj krivici radikalno menjala s vremenom. Volšebno, do devetnaestog veka Hamlet je postao krivac, a ne Klaudije. Očigledno je *Hamlet* doveo Frojda, preko razmišljanja o žalosti i melanholiji i koncepcije superega, do mnogo širih pogleda na psihološku krivicu povezanu sa agresijom. Smrt, pre nego rođenje, ljudska je mera za vreme, jer onaj koji se rađa toga nije svestan, a smrt nam je svima izvesna. Smrt i ubijanje imali su daleko veći uticaj na celu istoriju. Velš se slaže sa Hamletom da u datim okolnostima ubistvo Polonija može biti opravdano, a on kao kraljević ne bi za njega odgovarao. Ubistvo Klaudija, kao uzroka svih zala u kraljevini, takođe je opravdano.

Američke novine prenele su članak agencije AP o događaju u Čikagu, gde se Hamletu sudilo zbog ubistva Polonija. Njegovi advokati, Kocirilos i Montgomeri, tvrdili su da je bio klinički depresivan i verovatno halucinirao kada je ubio Polonija. Dr Kavano, sa Medicinskog fakulteta pružio je veštačenje u njegovu odbranu, dok je dr Stoun sa Harvarda bio veštak tužilaštva.<sup>245</sup>

**Kerigan** podseća na mišljenja autoriteta, od Aristotela do Rolana Barta, o tome zašto junak tragedije osvete mora da bude glumac i da igra ulogu osvetnika<sup>246</sup>. U osnovi zato što mu je zadatak osvete nametnut iznenada, dolazi mu nepozvan. Svi ovi teoretičari verovatno bi se složili sa Haroldom Blumom koji kaže da je Hamlet najfiniji – ali i najčudniji – glumac od svih. Njegova teatralnost, piše Blum, opasno je nihilistička, jer je za njega tako paradoksalno *prirodna*.

---

<sup>245</sup> <http://elsinore.ucsc.edu/melancholy/MelRomantics.html>, accessed July 7, 2004

<sup>246</sup> Welsh, *Op.cit*

Izvlačenjem razloga za samoubistvo, Šekspir ga stavlja u srž cele tragedije. Psihološki, momenat najvećeg otkrovenja nije kada glavni junak kuje plan o osveti, nego kada izgovara čuveni monolog "Biti ili ne biti" i razmišlja o samoubistvu, zaboravivši na Duha, dakle zbog bolesti duše. Veštice su tu otelovljenje Šekspirovog principa o neprovidnosti koji je usvojio za svoje velike tragedije. Ako ste zabrinuti da ćete izgubiti muževnost, nije dovoljno pogledati bradate starice u vresi, pogledajte svoju ženu. Ako ste zabrinuti zbog iskušenja, plašite se sopstvenih snova. Ako se plašite duhovne izolovanosti, ne gledajte u sadržaj užasnog kazana nego se okrenite sopstvenom umu, "punom škorpija" (*Makbet*, 3.2.37)<sup>247</sup>.

Za Velša je osveta vid utočišta za tugu, kao vid žaljenja. Samo žaljenje nije nasilno, ali, kako je Malkolm rekao Makdafu, žaljenje se pretvara u gnev, a gnev u nasilje: " ... nek'se prometne / Jad vaš u gnev, nek'to ne otromi, / Već nek razbesni srce vaše/ ." Ove drame više se bave tugom nego pravdom; pravda koja se traži je njihov odgovor na tugu. U želji za osvetom, nekada više zbog spoljnih pritisaka nego unutrašnjih poriva, tuga produbljuje ludilo jer joj se dodaje i očaj zbog sporosti ili jalovosti pokušaja. **Fredson Bauers**<sup>248</sup> smatrao da je zaplet sa osvetom pružao dosta sukoba i snažnih osvetničkih emocija koje su uzbuđivale publiku. On podseća na razliku između retributivne pravde, koja je ništa više do li osveta, i korektivne pravde, koja vodi do pokajanja i poboljšanja. Od momenta kad je ubio Polonija, što je za elizabetansku publiku bilo ubistvo (iako pogrešnog čoveka), krv je tražila krv i on je morao da plati. Osveta je, dakle, ne samo pitanje mentalnog sklopa ili pritiska na glavnog junaka, nego i dramaturško sredstvo, baš kao i samo ludilo.

Pored razmišljanja o samoubistvu, za osvetnike je karakteristično i razmišljanje o ženskom neverstvu i majčinoj preudaji. Iako Duh naglašava da je njegova smrt bila neprirodna, Hamlet je više okupiran seksualnošću nego bratoubistvom. Ovde je uzrok

---

<sup>247</sup> Greenblatt, *Will in the World*, str. 307.

<sup>248</sup> Bowers, Fredson: *Hamlet as Minister and Scourge*, str.21.

delimično u obrascu elizabetanske tragedije, te slično imamo u *Španskoj tragediji*, *Titu Androniku*, *Antoniovoj osveti*. Preljuba je veoma bitno pitanje i u starogrčkim tragedijama, a i u svim muškim kodeksima časti, uključujući i naše vreme. Cilj takvog tumačenja može biti razumevanje *Hamleta* kao fikcije koja otkriva preljubu u kontekstu žalosti i osvete, ili da se zapitamo da li bi se i dalje sumnjalo na Gertrudino neverstvo i da se nije tako brzo preudala. Teodor Lidz objašnjava zašto razočarenje u majku tako razorno deluje na Hamleta. Sin očekuje da zauzme očevo mesto u porodici i dok god je otac živ, sin ne mora da razmišlja o majčinoj seksualnosti, ma šta on osećao prema tome. U patrijarhalnom pretku niko posle oca nema veći zalog za monogamiju nego sin. Šekspirova psihologija je jasna – Hamlet ponavlja reči koje je čuo, ili zamišlja da ih je čuo, od oca. Tako on u Prvom kvartu kaže „Ako si ikada volela mog oca“, a Duh se istovetno obraća njemu – „Ako si ikada voleo svoga oca...“. Tu je i nepogrešiva paralela sa Hamletovim optužbama na račun majčinog neverstva, u Laertovom pominjanju mrtve majke. Laert upada i pita gde je kralj, kao da dovodi u pitanje njegov autoritet i legitimnost vladavine, a za sebe kaže:

O, svaka mirna kap  
u krvi mojoj više mi: kopile!  
Mog oca čini prevarenim mužem,  
a izmeć čistih veća moje majke  
bludnice bi niske udarila žig!

(4.5.112, 118-21)

Želja za smrću tu nastupa iz osećaja gubitka svrhe života nakon smrti voljene osobe, ali i griže savesti što se nešto nije preduzelo na vreme da se stvari poprave. Smrt najbližeg srodnika preživeli donosi svest o neizbežnoj istoj sudbini, a poistovećivanje je naročito snažno kod srodnika istog pola – očeva i sinova, majki i

kćeri. Kod očeve smrti, sin može izgubiti ideal o kome do tada možda nije svesno razmišljao, ili osećaj usmerenosti. U *Hamletu* imamo Ofelijin čin samoubistva i Hamletovo razmišljanje o samoubistvu. Po Frojdovim analizama, samoubistvo potiče od nagona za ubistvom, pa se ubilački porivi okreću protiv sebe samoga – a može biti i obrnuto. Osećanja protiv sebe se razmišljanjem o osveti usmeravaju napolje.

### **III.i.iii. Psihoanaliza – Kralj Edip i Kraljević Hamlet**

Frojdov doprinos proučavanju Hamleta nije klasična edipovska teorija, iako ta teorija jeste potekla od fusnote u *Tumačenju snova* posvećene snovima o smrti bliske osobe. Daleko korisnija je „Žalost i melanholija“, u kojoj se oslonio na ponašanje u žalosti da bi objasnio stanje melanholije, ili kako ga danas obično zovemo, depresije. Videli smo da će kasnije Lili Kembl, kao i drugi kritičari i analitičari, preuzeti teoriju o žalosti kao uzroku melanholije i nedelotvornosti Hamleta. U toj bolesti o čijem uzroku i mehanizmu i suviše malo znamo, najupadljivija crta je način na koji Nad-ja, recite u sebi – savest, postupa sa Ja.<sup>249</sup> Dok melanholičar može u periodu zdravlja da bude, manje ili više, strog prema samom sebi, kao bilo ko, u melanholičnom napadu Nad-ja postaje prestrogo, grdi, ponižava, zlostavlja siroto Ja, predočava mu najteže kazne, prebacuje mu dela iz davne prošlosti, koja su u svoje vreme olako primljena, kao da je Nad-ja u

---

<sup>249</sup> Frojd, Sigmund: *Nova predavanja – autobiografija*, knjiga osma, prevod dr. Vladeta Jerotić str. 149. i 150.

međuvremenu samo skupljalo tužbe i samo čekalo na sadašnje ojačanje, da bi sa njima istupilo i na osnovu njih donelo osudu. Nad-ja primenjuje najstrožije moralno mjerilo za bespomoćno Ja koje mu je prepušteno. Nad-ja uopšte zastupa zahtev moralnosti, i mi odjednom shvatamo da je naše moralno osećanje krivice izraz zategnutosti Ja i Nad-ja. Treba da pomenemo još jednu važnu funkciju koju pridajemo ovom Nad-ja. Ono je takođe i nosilac Ja-ideala, sa kojim se Ja upoređuje, koje ono teži da dostigne. Tu težnju za sve većim usavršavanjem Ja se trudi da ispuni. Nema sumnje da je ovaj Ja-ideal talog stare predstave o roditeljima, izraz divljenja prema onom savršenstvu, koje je dete tada njima pripisivalo.

Kada je Frojd formulisao teoriju koju je predstavio u "Žalosti i melanholiji", najpre je primetio preterano samoprekorevanje kod pacijenta i postavio mentalni agens koji je zadužen za samoprekor – superego.<sup>250</sup> Ako je samoprekorevanje i optuživanje prekomerno, onda nad-ja ne funkcioniše kako treba. Frojd u opisu dinamike ozbiljne melanholije podvlači ambivalentan odnos prema osobi koju smo izgubili ili koja nas je razočarala, povređenu narcisoidnost, krivicu i agresiju koju okrećemo protiv sebe pre nego protiv nekog drugog. Superego kao agens samokažnjavanja tu ima centralnu ulogu. Hamlet pati od superega sve do predivne atmosfere pročišćenja u Petom činu, kada ga se gotovo u potpunosti oslobodi. I tako slobodan, odgurne Duha u stranu, ne mari više za moralno posrnuće svoje majke. More ga je izlečilo, ali vraća se u katastrofu, u bolest Elzinora.<sup>251</sup>

Jezik koji Hamlet koristi kada govori o svom ocu potpora je frojdovskom tumačenju ove drame koje u modernu psihoanalizu uvodi Ernest Džons – da je Hamlet paralisan zato što je Klaudije uradio ono što je on potajno želeo, da ukloni kralja da bi zauzeo njegovo mesto kod Gertrude. Kada javno govori o ocu, njegov stil je uzvišen, jer potiskuje ono što stvarno želi da kaže i iz njega govori super-ego.

---

<sup>250</sup> Cavell, *Op.cit.*, str. 236.

<sup>251</sup> Simon, citat po Bloom, *Shakespeare - The Invention of the Human*, str. 425.

Ali, kada padne u vatru, kao u majčinoj sobi, njegov jezik je prizeman i opterećen seksualnim aluzijama. Poređenje sa Hiperionom i satirom, takođe je značajno jer su satiri libidalna stvorenja, ovde *id*, a Hiperion, drugo ime za Apolona, je nešto uzvišeno, odnosno super-ego. Takođe, on majci kaže „Here’s your husband, like a mildewed ear“ (III, iv, 64), a ta sinegdoha je čudna, budući da je to uvo kraljevo, u koje je sipan otrov. Dakle, poistovećuje oca i strica. Kada je Kolridž pisao o Hamletu kao nekome ko previše razmišlja, zapravo je opisao sebe, što je blisko Empsonovom stanovištu o samoj drami – toliko je dvosmislena da, kada mislimo da je tumačimo, otkrivamo sopstvenu prirodu (Roršahov test mrlja).<sup>252</sup> Hamletova volja nije slaba. Problem je isključenje volje, odvajanje volje od emocija i delovanja. Stvarna voljna akcija, poput podizanja ruke, jednostavna je stvar. Kod Hamleta je ovu jednostavnost uništila refleksivna svest.

Najvažnija razlika između ova dva stanja je to što je predmet žalosti-gubitak svestan, a u melanholiji nije. U žalosti svet postaje prazan i siromašan, a u melanholiji je on sam ego. Kod osvetnika je izražen jaz između ega i sveta oko njega i on mnogo prebacuje sebi. O ostatku ega prosuđuje „kritičko telo“, kako Frojd naziva savest. Melanholik ima oštrije oko za istinu nego ostali, kaže Frojd. *Hamlet* je po tome veoma moderna drama. Pored uvida u junakov um, ona nam nudi i njegovu psihologiju.

Hamletova žalost je u izvesnoj meri patološka. Ona nadilazi normalnu žalost koja čoveka čini melanholičnim. Reč „melanholija“ pominje se dva puta u drami, jednom to čini Hamlet i jednom Kralj. Pred kraj Hekubinog govora, Hamlet se pita da li je đavo iskoristio njegovu slabost i melanholiju (2.2.551–6), a Klaudije se brine zbog nečega u njegovoj duši nad čime se nadvila melanholija (3.1.158–9).

I po Frojdu i po Bredliju, Hamlet je skrovište tajne, nepoznate emocije koju izaziva ne toliko žalost za ocem koliko naklonost majci. U eseju „Žalost i melanholija“, Frojd pominje Hamleta tek u zagrada, ali jasno je da ga smatra

---

<sup>252</sup> Nuttall, *Op.cit.*, str. 201.



arhetipskim melanholikom. Simptomi koje pripisuje melanholiku podudaraju se onima koje je Šekspir dramatizuje kod Hamleta. Frojd navodi da je razlika između žalosti i melanholije u tome što je ono za čime se žali potpuno svesno (to se i oplakuje), dok je kod melanholije taj gubitak skriven – nesvesan, ili, u svakom slučaju, nije očigledan. Uprkos brojnim zajedničkim svojstvima, melanholija se razlikuje po oštroj samokritici koje nema u uobičajenoj žalosti. Melanholik se poistovećuje sa predmetom svoje ljubavi koji je izgubljen, te ka sebi usmerava bes što je voljena osoba izgubljena. Nestanak ovog željenog „predmeta“ ostavlja slobodno plutajuću emocionalnu energiju koja se ne preusmerava na nešto drugo već „služi za identifikaciju ega i izgubljenog predmeta. Tako se gubitak predmeta pretvara u gubitak ega....Kratok pogled na Hamleta pokazaće da je njegov gubitak višestruk – izgubio je oca, majku koju mu je preteo Klaudije, Ofeliju koja ga je izdala svom ocu, školske drugove koji ga špijuniraju. Hamlet uviđa da je njegova melanholija kao njegov svet iz koga se ne može pobeći, te odslikava jedan precizan način na koji njegovo iskustvo postaje intenziviran ali egzemplaran slučaj običnog emotivnog života.

Frojd napominje i čestu pojavu arogancije kod ljudi u žalosti, koji su dosadni sa stalnim ponavljanjem i veruju da su svi prema njima nepravedni. Takav je Hamlet prema majci, takav je Laert u četvrtom činu kada reprodukuje Hamletovo stanje, samo bez melanholije. Laertove reči da ako bude mirno reagovao na očevu smrt onda nije njegov sin, pokreću pitanje majčinog neverstva odmah po očevoj smrti.

Frojd je *Hamleta* koristio zajedno sa Sofoklovim *Kraljem Edipom* u svojoj psihoanalizi. Samu dramu *Hamlet* pominje u svojim spisima dvadeset puta.<sup>253</sup> U *Tumačenju snova* (1900) Frojd opisuje svoje otkriće nesvesnog i vrednost analize snova, ključni deo auto-analize koju primenjuje je upravo čitanje *Hamleta*. Zaključak je otkriće Edipovog kompleksa, koji je po Frojdu izražen naročito kod

---

<sup>253</sup> Wofford, Susanne (ed.), *HAMLET, Case Studies in Contemporary Criticism*, str. 189.

smrti Hamletovog oca. Frojd koristi Hamleta kao figuru za same snove, sam medijum kroz koji veruje da može ostvariti pristup nesvesnome. „Princ u drami, koji je morao da se pruruši u ludaka, morao se ponašati baš kao snovi u stvarnosti; tako da o snovima možemo reći ono što Hamlet kaže o sebi samome, dok krije prave okolnosti pod duhovitošću i nerazumljivošću“. (Frojd, *Tumačenje snova*, 480-81)<sup>254</sup>. Frojd iznosi svoju najpoznatiju tvrdnju o Hamletu u poređenju Hamleta i Edipa, gde poredi stepen represivnosti i kaže da je civilizacija postala represivnija: „U *Edipu* detetove fantazije se ostvaruju kao što bi se ostvarile u snu. U *Hamletu* one ostaju potisnute; i – kao u slučaju neuroze – saznajemo o njenom postojanju samo kroz njene inhibirajuće posledice... Hamlet je u stanju da uradi sve – osim da se osveti nad čovekom koji mu je uklonio oca i zauzeo mesto njegovog oca kraj njegove majke, čovekom koji pokazuje kako se ostvaruju skrivene želje njegovog detinjstva. U pismu Vilhelmu Flisu 1897. godine, piše da je svako u publici jednom bio pupoljak Edipa, te se svako strese pred pomišlju kako se ostvarenje sna ovde pretoči u stvarnost, sa punom količinom represije koja razdvaja detinje stanje od sadašnjeg. Kako najbolje objasniti zašto je on (Hamlet) neodlučan u izvršenju osвете, ako ne opisom muka koje kod njega izaziva mračno sećanje na to da je i sam razmatrao isto delo protiv avog oca, iz strasti prema majci...Nije li njegovo seksualno otuđenje u razgovoru sa Ofelijom tipično histerično? I nije li na kraju, baš kao moji histerični pacijenti, izvršio kaznu nad samim sobom tako što će pretrpeti istu sudbinu kao njegov otac, otrovan od istog suparnika? (*Sabrana pisma*, 272-73).<sup>255</sup>

Ovu Frojdovu teoriju preuzima i nastavlja jedan od njegovih sledbenika, **Ernest Džons** u svojoj knjizi *Hamlet i Edip* iz 1910. godine. On smatra da „Šekspir nije nameravao da nam Hamleta prikaže ludim. Većina čovečanstva zapravo živi u jednom srećnom međustanju obuzetom »frustracijom, uzaludnošću i

---

<sup>254</sup> *Ibid*, str. 190.

<sup>255</sup> *Ibid*, str. 191.

nepodobnošću«, kako je to definisao Dover Wilson<sup>256</sup>. A to stanje je psihoneuroza, koju Frojd definiše kao »stanje u koje je osoba nezasluženo, često i bolno, dovedena nesvesnim delom svog uma, onim davno zakopanim delom koji je nekada bio dečji um, a sada živi zajedno sa mentalitetom odraslih«. Iz ovog se rađa unutarnji mentalni konflikt, koji se kod Hamleta manifestuje gnevom pri pomisli da je neki drugi čovek zazuzeo mesto koje je kod njegove majke zauzimao njegov otac. Ubistvo majčinog muža bilo bi ravno primarnom grehu, te se Hamlet odlučuje da pasivno dopusti incestuoznu vezu svojih majke i strica, istovremeno izazivajući uništenje. Njegova paralisnost ne proističe iz fizičkog ili moralnog kukavičluka, već iz intelektualnog straha od istraživanja najdubljih delova sopstvene duše.

Neizbežno je pomenuti velikog Dostojevskog kad god je reč o velikim pitanjima čovečanstva. Međutim, pored večitih tajni ljudskog uma i patnje kojom je natopljen ovozemaljski život, ruskog genija sa Šekspirom povezuje i lični život, o čemu je pisao Frojd u eseju „Dostojevski i oceubistvo“.<sup>257</sup> Piščev brat Andreja svedočio je o njegovim epileptičkim napadima iz mladosti, a epilepsija je nešto što nas odmah asocira na Otela, mada u ostatku priče mnogo više pronalazimo Hamleta. Otelov odnos sa ocem nije nikada bio predmet interesovanja kritike, pominje ga samo u kontekstu maramice koju je dobio od majke, ali tu se, možemo reći, Otelo poistovećuje sa ocem i prenosi značenje tog fetiša sa majke na Dezdemonu. Reč je o posebnom tipu „neverstva“ prema mužu, odnosno njegovom daru.

Po Frojdu, epileptični napadi su slični smrti i znače identifikaciju sa nekim umrlim, ili sa osobom koja je još u životu, a čija se smrt želi. U ovoj drugoj mogućnosti napad dobija vrednost kažnjavanja. Nekom drugom se želela smrt, ali usled identifikacije, ja sam onaj drugi i ja sam mrtav. Ovaj drugi je, po pravilu, otac, a napad, nazvan histeričnim, samokažnjavanje zbog želje za smrću

---

<sup>256</sup> Jump, *Shakespeare's Hamlet: Selection of Critical Essays*, str. 51.

<sup>257</sup> Iz *Kulture i umetnosti, Odabrana dela Sigmunda Frojda*, str. 245.

omrznutog oca. Ocebistvo je najstariji zločin i glavni izvor osećanja krivice i potrebe za ispaštanjem. Ono ne mora da bude jedini uzrok. Odnos dečaka prema ocu je ambivalentan. Osim mržnje prema ocu kao rivalu, tu postoji i nežan odnos. Oba stava udružuju se u identifikaciji s ocem, dečak bi hteo da bude na očevom mestu, jer mu se divi, i zbog toga želi da ga ukloni. Prepreka je što dečak shvata da bi pokušaj odstranjivanja oca kao rivala mogao biti od očeve strane kažnjen kastracijom. Iz kastracionog straha dečak odustaje od želje za posedovanjem majke i uklanjanjem oca. Ukoliko ova želja ostane prisutna u nesvesnom, ona stvara osnovu za osećanje krivice.

Jedna dalja komplikacija nastaje ako je u deteta razvijena biseksualnost. Tada će usled kastracione pretnje njegovoj muškosti biti ojačana sklonost skretanja u pravcu ženstvenosti i preuzimanja majčine uloge kao ljubavnog objekta kod oca. Kastracioni strah, međutim, čini i ovo rešenje nemogućim. Uviđa da se mora podneti kastracija ako se od oca želi biti voljen kao žena. Tako oba impulsa, mržnja prema ocu i zaljubljenost u oca, podležu potiskivanju. Prva nestaje zbog straha od kastracije, druga ostaje kao unutrašnja opasnost. Strah od femininog stava. Jaka biseksualnost jača neurozu. Kod Dostojevskog se to demonstrira kao latentna homoseksualnost u značenju muških prijateljstava u njegovom životu, u čudnovato nežnom držanju prema suparnicima u ljubavnom životu.

Teret savesti zbog namere ocebistva odredio je i njegovo držanje prema drugim dvema oblastima – državnom autoritetu i veri u Boga. U prvoj oblasti, on je dospao u potpunu potčinjenost bačuški caru, a u religioznoj oblasti preostalo mu je više slobode; navodno se do poslednjeg trenutka svog života kolebao između verovanja i ateizma. Hamlet je, takođe, raspet između srednjevekovne potčinjenosti kralju i vitenberškog duha slobodomislećeg čoveka, između vere i sumnje, između neizmerne ljubavi prema idealizovanom ocu i osećanja ugroženosti od njega, odnosno ljubomore zbog osećanja prema majci.

Pomenimo i popularni mit o Kuhulinu,<sup>258</sup> „neizbežan istočnik irske poezije i njenog modernog epitoma – Jejsa“. U nekima od mnogobrojnih legendi, ovaj junak je u neznanju ubio sopstvenog sina, pa se njegovo pominjanje dovodi u vezu sa strahom sina od očeve dominacije i represije. Obrnuto Edipovom ubistvu oca, takođe iz neznanja, ali ne i neprimenjivo na Hamletov „slučaj“ – po njegovim opisima očevog karaktera, ali i zapovedničkom tonu Duha u oklopu srednjevekovnog vojskovođe, da se zaključiti da je Kralj bio autoritaran i moćan. Zato mu brat i nije mogao parirati i jedino ubistvom ga je mogao eliminisati. Da li je pokojni Kralj bio „Kuhulin“? Da li je gušio svog nežnog sina, okrenutog nauci i lepim stvarima, želeći da od njega stvori ratnika nalik sebi? Da li je Kralj Hamlet za sina želeo nekoga poput Fortinbrasa ili Laerta, umesto intelektualca iz Vitenberga, te Hamlet Laerta naziva svojim ogledalom („foil“) u duelu, a sa Fortinbrasom se samoprekorno upoređuje? I da li je to izvor potencijalne netrpeljivosti prema ocu koju su prepoznali psihoanalitičari, pre nego li edipalna želja za majkom?

1913. godine engleski šekspirolog **V. F. Trenc**<sup>259</sup> napisao je da nije lako razumeti Hamleta, kao što on nije razumeo samog sebe. Umeo je da čita tuđa osećnja i pobude bolje nego drugi, a ipak je bio sasvim nesposoban da razume sopstvene.

Čovek nikoga tako krupno i tako vešto ne obmanjuje kao samoga sebe. Koje su to Hamletove samoobmane?

Prvo pitanje je da li Hamlet zaista ima Edipov kompleks. Mesto mržnje prema ocu i želje da on umre, ogromna ljubav i beskrajna žalost što je umro; a mesto naglašene vezanosti za majku – neprijateljski stav prema njoj. To jedino mogu biti znaci jakog antiedipovskog kompleksa. Takav kompleks poznat je kod Elektre i Oresta. Elektra nagovori brata da ubije njihovu, njoj mrsku majku i tako osveti voljenog oca, koga je majka sa svojim ljubavnikom ubila. Po ljubavi prema

---

<sup>258</sup> Paunović, *Istorija, fikcija, mit*, str. 149.

<sup>259</sup> Klajn, Hugo: *Frojd, psihoanaliza i literatura*, str. 315.

ocu i mržnji prema majci Elektra je nekakav ženski Hamlet. Američki psihijatar Frederik Vertam<sup>260</sup> pripisivao je Hamletov odnos prema majci Orestovom kompleksu, ali većina psihoanalitičara zaključila je da se radi o *nesavladanom Edipovom kompleksu*, kao i želji da se odbrani od incestuoznih želja. U prvom monologu on prebacuje majci što se tako brzo preudala i priseća se kako se ne tako davno pripijala uz njegovog oca “ko da joj raste glad od onoga / čime se utoli”. Činjenica da je zapamtio njeno pripijanje može da ukaže na nesvesnu ljubomoru. Tako se ponaša i pred Mišolovku, kada i Ofeliju i majku tretira kao privlačne seksualne objekte, ali kod Ofelije je “privlačniji metal”. Prolog je kratak, kaže, kao ljubav žene – aluzija na Ofelijin raskid s njim, ali i na majčin drugi brak. Taj odnos je najizraženiji kada ode u majčinu odaju suzbivši svoje matricidne misli, ali iskali svoj gnev prvo “rečima koje seku”, a zatim ubije Polonija. Stiša se na intervenciju očevog duha, ali kad ona okleva da prihvati njegovu molbu da ne ide više u Klaudijevu postelju, on ponovo plane i uvredljivo opisuje ljubavni odnos svoje majke i strica-očuha. Takav odnos mogao bi da ima odbačeni ljubavnik pre nego li sin prema majci. To pokazuje da Hamlet nije sasvim prevazišao Edipov kompleks: nesvesnu želju da kod majke zauzme očevo mesto.

Psihoanalitičarima je sumnjiva i žestina Hamletove ljubavi prema ocu. I majka i očuh ga mole da ne preteruje, a u njegovom upornom istraživanju ima nečeg demonstrativnog, ne samo u smislu prkošenja onima koji glume žalost, nego i potrebe da se njegova tuga i ljubav pokažu kao ogromne. Postavlja se pitanje nije li njegova ljubav prema ocu *reaktivna*, nije li njena neumerenost nastala *pojačavanjem iz potrebe da se suzbije prvobitno osećanje, osećanje mržnje*. Ostentativnost njegove tuge vidi se i u alergičnom reagovanju na isticanje spoljnog izgleda (on nosi crninu dok su svi ostali obukli odela za svečanost) i same reči “izgleda”: “Izgleda, gospo? Ne, već jest. Ja ne znam za “izgleda”. (I.ii.) Takva

---

<sup>260</sup> *Ibid*, str. 316.

ostentativnost je posledica je ambivalentnosti onoga što ožalošćeni osećaju prema pokojniku.

Po **Ernestu Džonsu**, koji je 1910. godine objavio esej "Edipov kompleks" kao objašnjenje tajne Hamletove, a tek četrdeset godina kasnije i knjigu pod naslovom *Hamlet i Edip*, Klaudijev čin ubistva Kralja je oživeo Hamletove potisnute želje usmerene na isti cilj. To zahteva ponovno snažno potiskivanje, a ovo apsorbuje svu njegovu psihičku energiju i čini ga nemoćnim. On oseća da je u Klaudiju sadržan najdublji i najdublje sahranjeni deo njegove ličnosti, te da ne može da ubije Klaudija a da ne ubije i sebe. Zato to čini tek kada je Kraljica mrtva i kada njemu samome više nema spasa. Hamlet je psihoneurotičar (histerik na ciklotimnoj osnovi) a njegova nesposobnost delanja potiče od intelektualnog kukavičluka, od toga što nema hrabrosti da otvoreno pogleda u najskrivenije dubine svoje duše. Po Džonsu, Hamleta više užasava majčina preudaja nego Klaudijevo ubistvo. Iz toga bi se moglo izvesti da Hamlet više potiskuje incestuoznu, nego paricidnu komponentu svog Edipovog kompleksa. On to možda nagoveštava kada Ofeliji za sebe kaže da bi se mogao "optužiti za takva dela da bi bolje bilo da me majka nije rodila".

**Hugo Klajn** smatra da potiskivanje Edipovog kompleksa ne iscrpljuje svu Hamletovu energiju, jer on smišlja osvetu i želi da ona bude potpuna, da to ne bude na molitvi, nego u rodoskrvnoj postelji<sup>261</sup>. Ovde je u pitanju lični čin, ne osveta oca nego samog sebe: "On na nebo, a ja sam osvećen". Ni na groblju Hamlet ne pominje svog oca, govoru o Aleksandru Velikom i o lobanjama nekih advokata, a Duhu se posle pojavljivanja u Kraljičinoj sobi gubi svaki trag. Sada Hamlet govori o savesti ne u smislu sputavanja, nego da mu upravo ona nalaže da izvrši čin osvete, inače će biti proklet. Više ne govori o sebi, nego o čiru na telu cele države, a on je pozvan da ga ukloni. Džons je, smatra Klajn, prevideo tu novu, isceliteljsku ulogu savesti, po kojoj smrtna kazna postaje spasonosan poduhvat.

---

<sup>261</sup> *Ibid*, str. 332-333.

Takođe, smatra da je svoj Edipov kompleks prilično savladao prenevši svoja negativna osećanja iz ambivalentnog odnosa prema ocu na strica, kao što je prvobitnu erotičnu ljubav prema majci preneo na Ofeliju.

Kontroverzni **R.D. Leng** odvajanje vlastitog ja od tela smatra bolnim procesom u kome bolesnik očajnički čezne da mu neko pomogne i zalemi pukotinu.<sup>262</sup> Vlastito ja želi da se ukoreni i ovaploti u telu, a opet se plaši da bi u telu bilo izloženo napadima od kojih ne bi moglo pobeći. Orijentacija vlastitog ja je primitivno oralna; ono je ispucalo od žeđi i očajno. Vlastito ja je nabijeno mržnjom prema svemu što je *tu*. Jedini način da uništi to što je tu, a da ga opet ne uništi, jested a uništi sebe. Pokušaj da se ubije vlastito ja delimično je odbrambene prirode ("ako sam mrtav, niko me ne može ubiti"), a delimično potvrđuje svoju krivicu koji je mori (odsustvo prava da se bude živ). Pribežište vlastitog ja postaje zatvor, a raj postaje pakao.

Shizofrenici se često služe pretvaranjem i dvosmislicama da bi zaštitili vlastito ja od tuđeg nametanja. Uprkos žudnje da se bude voljen zbog svog "pravog ja", shizofrenik se užasava ljubavi. Bilo koji oblik razumevanja ugrožava njegov celokupni odbrambeni mehanizam. Ako je shizofrenik inkognito, možete ga maziti, milovati, tući; možete rukovati i manipulisati; možete mu davati injekcije ili štogod vas volja, ali je "on", posmatrač, nepovrediv. On žudi da bude shvaćen, čezne za jednom celovitom ličnošću koja bi mogla da prihvati svo njegovo biće i da ga pritom "ostavi na miru". Jedna pacijentkinja je rekla "Mi shizofrenici govorimo i činimo mnogo beznačajnih trica i kučina i onda u sve to upletemo ono što je stvarno važno da bismo videli da li je psihijatru stalo do nas i da li će primetiti razliku." Iako mnogi smatraju Ofeliju primerom Lengovog shizofrenika, zbog ugađanja ocu i bratu i uskraćivanja ljubavi Hamletu, danski kraljević nije ništa manje opterećen očekivanjima, pritiscima i ispitivanjem sa svih strana. Uticaj njegovog mrtvog oca barem je jednak onome koji na Ofeliju ima njen, još uvek živi.

---

<sup>262</sup> Leng, R. D.: *Podeljeno ja*, str. 156.



Leng objašnjava termin shizoidan kao reč koja se odnosi na osobu čiji je totalitet doživljaja rascepljen u dva bitna smisla: na prvom mestu imamo rascep u njegovom odnosu prema svetu, i, na drugom, postoji poremećaj u njegovom odnosu prema samom sebi<sup>263</sup>. Takva osoba nije sposobna da iskustveno sebe doživi "zajedno" sa drugima, ili da se oseti "kod kuće" u svetu, već se, naprotiv, oseća očajnički samom i izolovanom; štaviše, ona sebe ne doživljava kao celovitu ličnost već pre kao "rascepljenu" na razne načine, najčešće možda kao duh slabije ili jače vezan za telo, kao dva ili više ja, itd.

Shizofrenik je očajan, jednostavno lišen nade. Nikad nisam upoznao čoveka koji bi mi mogao potvrditi da je kao čovek bio voljen od Boga oca, Majke Božje ili bilo kog drugog čoveka, kaže Leng<sup>264</sup> On jeste ili Bog ili Đavo, ili je u paklu lišen Boga. Ako čovek kaže da je nestvaran ili da je mrtav, i to sasvim ozbiljno, izražavajući u radikalnim odrednicama gorku istinu svoje egzistencije onako kako je on iskustveno doživljava, onda je to duševna bolest. Suština shizofrenikovog iskustva ostaje za nas zatvorena knjiga. Mi moramo sve vreme priznavati njegovu izuzetnost, osobitost i različitost, njegovu odvojenost, usamljenost i očajanje.

Leng navodi slučaj pacijenta koji je ceo život glumio ono što su drugi od njega očekivali, u rascepu sa svojim pravim "ja" koje se i nije u potpunosti razvilo.<sup>265</sup> Takav skup fragmenata, više lažnih "ja" u amalgamu. Vlastito "ja" je neotelotvoreno i individua ga doživljava kao mentalni entitet. Ovo stanje Kjerkegor je nazvao umuklošću. Individua ne oseća svoje postupke kao izraz vlastitog ja. Lažno ja se odvaja i postaje autonomno, a vlastito ja ne oseća njegove postupke kao svoje. Individua se žali na jalovost, ili nedostatak spontanosti, ali ona namerno gaji ovaj nedostatak spontanosti i na taj način pojačava osećaj uzaludnosti. Umuklo ja je izolovano, samo mentalno živo, nesposobno da se

---

<sup>263</sup> *Ibid*, str. 9.

<sup>264</sup> *Ibid*, str. 31.

<sup>265</sup> *Ibid*, str. 68.

obogati spoljašnjim iskustvom. Otuda strepnja da će se okameniti, pretvoriti u vakuum. Ljubav je isključena, a strepnja stupa na njeno mesto. Sve je mrtvo, ništa se ne pokreće. Unutrašnje ja živi pomoću kompenzatornih prednosti, gajeći ideale. Prema sebi se mora biti pošten, sve se može sakriti od drugih, ali ništa od sebe. Supstituisanje jedne interakcije drugom – nakon podele na vlastito i lažno ja, sada interakcija vlastitog ja sa samim sobom, otuđenje od sveta koga se plaši. Upuštajući se u održavanje svoje izolacije, vlastito ja je obuzeto figurama iz mašte i uspomenama (*imagos*) koje drugi ne mogu videti direktno. Samo u mašti ono je svemoćno, a u bilo kakvom poduhvatu doživelo bi neuspeh i poniženje.<sup>266</sup> Ako postoji nešto u šta je shizoidna individua spremna da poveruje, onda je to vlastita destruktivnost. Ona ne veruje da može popuniti prazninu bez pretvaranja svega datog u ništa. Ona smatra vlastitu ljubav i ljubav drugih jednako razornom kao i mržnju. Biti voljen ugrožava njeno ja, ali njena ljubav isto toliko može da ugrozi druge. Beži i od dodira, ne zato što se plaši da će je dodir povrediti, već da će ona svojim dodirrom povrediti druge kao električnim udarom.<sup>267</sup>

**Dženet Adelman**<sup>268</sup> smatra da se ludilo kod Hamleta javlja kada nestane razlika između njegovog idealizovanog oca i strica ubice, kada duh govori o svojim „prljavim zlodelimama“. Gertruda je ovde, po Adelmanovoj, centralna ličnost Hamletove krize. Prvo, kao predmet njegovih fantazija i nemira, a zatim i time što pretila da anulira razliku između Klaudija i kralja Hamleta, budući da Hamlet, baš kao i junaci *Julija Cezara* i *Henrija IV*, treba da izabere između dve figure oca.

**Ester Raškin** u časopisu o psihologiji *American Imago* o *Hamletu* govori u kontekstu mentalizacije kao procesa promišljanja kroz mentalno stanje.<sup>269</sup> Iako kod Hamleta ima puno razmišljanja o životu i smrti, o prirodi duha, o tome da li da

---

<sup>266</sup> *Ibid*, str. 77-79.

<sup>267</sup> *Ibid*, str. 88.

<sup>268</sup> Citat po Showalter, *Op.cit*, str. 250.

<sup>269</sup> Rashkin, Esther: “*Reading the Mind, Reading the Text: Reflective Functioning, Trauma Literature, and the Task of Psychoanalytic Critic*,” *American Imago*, Volume 68, str.42.

ubije Klaudija na molitvi i da li je Klaudije zaista otrovao njegovog oca, ništa od toga nije primer reflektivne funkcije ili mentalizacije, odnosno metakognitivnog praćenja. Koliko god on razmišljao o svojoj neodlučnosti ili motivima drugih, ali nikada se ne pita kakvo bi ga to mentalno stanje ili unutrašnji proces doveo do toga da uopšte vidi duha ili da posumnja u istinitost njegovih reči. On nikada ne razmišlja o tome kakve traume su u osnovi njegove neodlučnosti. Lir, takođe, tvrdi Raškin, nema sposobnost mentalizacije – on jedva zna za sebe, niti je u stanju da prepozna pravu ljubav u Kordeliji. Nikolas Abraham je 1975. godine napisao “Fantom Hamleta ili Šesti čin” sugerišući da je Hamletova paraliza znak da ga progoni fantom ili neizreciva tajna o ubistvu uključujući i dvoboj u mačevanju protiv Kralja Fortinbrasa koji je namestio Kralj Hamlet, pre početka radnje ove drame.<sup>270</sup>

U istom izdanju časopisa, **Barton Melnik** vuče paralele sa konstrukcijom umetnika Tinglija, *La Vache Suisse* (1990), glavi mrtve krave ukrašenoj cvećem, autor vidi izraz ogorčenja što nije davala dovoljno mleka, ali i što je odsutna - mrtva<sup>271</sup>. Sledeći Frojda, to osećanje se može primeniti i na Hamletov stav prema majci, uz aspekt fizičkog ulepšavanja koji on više puta pominje kad je reč o ženama, i o majci koja nanosi debeo sloj šminke u svojoj odaji, i o Ofeliji koja, kao i sve žene, pravi potpuno drugo lice uz pomoć tih boja (3.1.137-8). Klaudije takođe pominje obraz kurve koji se skriva iza šminke, što je potrebno i njegovom nedelu (III.i.51-53). Ako majka gladnom detetu ne pruži hranu, ono će umreti. A ako nje nema, ako je mrtva, to kao da povlači i detetovu smrt. On, takođe, izjednačava oca i majku, uzvikujući u istoj rečenici i “podla žena!” i “zlikovac!” (I.v.105-8). I, direktnije, govori “otac i majka su muž i žena, muž i žena su jedno telo, pa, majko” (IV.iii.45-9). To baca svetlo na trovanje Kralja Hamleta, jer se strah od trovanja

---

<sup>270</sup> *Ibid*, str. 47.

<sup>271</sup> Melnick, Burton: “To This Favour She Must Come”: Tinguely’s Cow and Hamlet’s Mother”, *American Imago*, Volume 68, str. 49.

povezuje sa strahom od uskraćivanja podoja. Trovanje je kao podoj koji nanosi zlo. Duh pominje mleko pričajući o sipanju otrova (I.v.68-70). Njegova zgađenost nad majkom možda potiče od dečijih oralnih frustracija. A Klaudijeva smrt je, na kraju, zapečaćena i falusnim (mač) i oralnim (otrov) oružjem.

**Benet Sajmon** konstatuje da se psihoanalitička kritika oslanja na dugotrajni "medicinski model."<sup>272</sup> Ukrštanje između medicinskog i književnog (ili pozorišnog) sveta. Po prvi put je 1778. godine izvesni dr Akensajd izjavio da je Hamletovo ludilo stvarno. Jedan lekar iz psihijatrijske ustanove devetanestog veka napisao je da je "primio mnogo Ofelija" na svoje odeljenje (Showalter, 1985, 86.). Publici osetljivoj na svrgavanje kraljeva, Hamlet je bio neko ko glumi ludilo iz taktičkog izbegavanja ili odlaganja da bi ostvario ciljeve, kao Amlet Saksa Gramatika ili biblijski kralj David. U devetnaestom veku, kritičari su romansirali Hamleta i njegovo odlaganje pripisivali oklevanju, kontemplaciji ili kvijetizmu. Frojd i Džons su naglašavali seksualnost tumačenjem Hamletove inhibiranosti kao nesvesnog sukoba zbog Edipovog kompleksa. Norman Holand u knjizi *Psihoanaliza i Šekspir (Psychoanalysis and Shakespeare)* to rezimira rečima da u Hamletu unutrašnji nagoni dobijaju spoljnu manifestaciju, te se u ovoj drami radi o *projekciji*. Takozvana "nova kritika ismevala je romantičarski pogled na dramske junake kao stvarne ličnosti i težište prenela na same drame, analizirajući ironiju i dvosmislenost. To je počelo sa Empsonovih *Sedam tipova dvosmislenosti (Seven Types of Ambiguity)* iz 1936. Ta paradigma utrla je put pojmu nejasne granice između glumljenog i stvarnog ludila. Lakan (1959) i Kavel (1987) bave se time.

Poslednja paradigma u tumačenju *Hamleta* je takozvana paradigma "Hamlet i trauma"<sup>273</sup>. Delimično, kulturna matrica književnosti i traume javlja se nakon iskustava holokausta, atomske bombe, kao i kolonijalnog, rasnog i seksualnog

---

<sup>272</sup> Simon, Bennett: "Hamlet and Trauma Doctors: an Essay at Interpretation," *American Imago*, str. 707.

<sup>273</sup> *Ibid*, str. 711.

ugnjjetavanja, ali i sve veće svesti o traumama svakodnevnog života (dete i nasilje u porodici, užasi rata).

Sajmonovo shvatanje traume, kao i nova kritika, polazi od pretpostavke da nemogućnost tumačenja čini centralni problem. Pokušava da makar delimično objasni zašto je komad pun tema o nesporazumu i postavljanju klopki, što junake i čitaoce ostavlja u sumnji i neodlučnosti. Važna knjiga na koju se Sajmon poziva je *Shattered Assumptions* iz 1992. godine, profesorke psihologije na Univerzitetu u Masačusetsu Roni Janof-Bulman. Trauma razbija pretpostavke najbližih i najdražih kojima se može verovati i stabilnost tla pod nogama, u izdajama unutar porodice, ali i bukvalno, u zemljotresima. Tumačenje zbivanja je ograničeno ili haotično, ili i jedno i drugo. Obamrlost (npr. u Makbetovoj reakciji na vest o smrti njegove žene) oscilira sa slabošću i nepotpunom kontrolom nad osećanjima. Jedan od glavnih efekata traume je teškoća da se zaključi da li je nešto što se zbiva stvarno. Trauma razara tananu vezu između "logičkog odnosa" i "ljudskog odnosa". Čovek prezire i sebe i ceo svet, a nastupa duboko nepoverenje u budućnost. U naporima da se savlada trauma, najčešće se sreću želja za osvetom i žrtveni jarac. U *Hamletu*, glavni žrtveni jarci su žene i sam Hamlet. Sindrom koji se može ustanoviti nakon ozbiljne traume je takozvani "posttraumatski stresni poremećaj" (PTSD). Ali, za Hamleta bi bolji termin bio "kompleksni stresni sindrom", kako ga je definisao Herman 1992. To znači da traumatični događaji ne pripadaju sasvim prošlosti. Čak i termin "traumatična prošlost" može biti preterano pojednostavljen. Sva lica nekog događaja moraju se razmotriti da bi se merila nečija reakcija. Tajnovitost povezana sa traumom posebno je razorna. Priča koje se ne može direktno ispričati u narativnom diskursu nalazi svoj izraz u izmeštanju, simbolizaciji i akciji, kako je napisao Frojd u članku "Podsećanje, ponavljanje i elaboracija" (1914.) Sećanja se možda ne mogu izraziti rečima nego neverbalno, kodirana kao tlesna iskustva. "Disocijacija" bliže nego "represija" opisuje razne načine na koje se znanje pomeša i negira u traumatičnom stanju.

Hamletovo ludilo puno je igre rečima, dvojakosti, odlaganja i obmana. Gotovo kod svakog junaka, uz obmanjivanje drugih, tu je i samoobmana. Scene ludila – stvarnog kod Ofelije, dvosmislenog kod Hamleta – jednake su snovima koji se ubacuju u tekst narativa gde postaju okidači za postupke u nepredviđenom pravcu. Ofelijino ludilo zatvara i rezimira radnju više nego što je preusmerava.

Hamlet je ozbiljno istraumiran sećanjima očevog Duha, jer i jeste nije siguran u to da mu je stric ubio oca, kao ni u to da je njegova majka bila u dosluhu sa deverom, ili, u najmanju ruku, izdala uspomenu na svog nedavno preminulog supruga. Hamletov susret sa Duhom obiluje slikama prostorne izmeštenosti, uzdrmanih uverenja i frenetičnih pokušaja da se povrate sigurnost i stabilnost. Hamlet je bio melanholičan pre nego što je video Duha, ali sada je odlučio da glumi ludilo, istraumiran onime što mu je Duh otkrio. Postoji mnogo više kontinuiteta između njegove istinske melanholije i “maske ludaka” koje je i sam svestan.

Njegov osećaj izdaje zbog majčine preuranjene preudaje i Klaudijevih laži uvećava postepeno shvatanje da Ofeliju koriste (uz njen pristanak ili ne, nije siguran). Njegovo pretvaranje da je lud simptom je pretvaranja i obmane oko njega, ali on je neprekidno otvoreniji nego što bi hteo da bude. Njegovo izvinjenje Laertu, u kome kaže da je njegovo ludilo odgovorno za njegove postupke, a ne on sam, nije samo pokušaj da se opravda, nego predstavlja i Hamletovu sopstvenu borbu da razazna stvarno od glumljenog ludila.

Trauma takođe poremeti osećaj za stvarnost, dovodeći do poricanja i isključivanja, u seksualnom domenu.<sup>274</sup> I Duh i Hamlet osuđuju Klaudiju (i Gertrudu) zbog “rodoskrvnuća” i “preljube”. Zajednica između brata preminulog kralja i njegove žene nije se smatrala incestuoznom i bila je česta pojava, posebno ako je to značilo da će se sačuvati imovina. Drugi likovi i ne uočavaju nikakav incest, jedino Hamlet, opsednut majčinom seksualnošću, fiksira temu incesta. Ko je

---

<sup>274</sup> *Ibid*, str. 716.

istraumiran, te reaguje poricanjem, zbunjenošću i nesigurnošću u to šta je stvarno a šta fantazija? Hamlet, ali i Ofelija, a verovatno i Gertruda. Ali, cela drama odiše traumatskim okruženjem. Teorija o traumi naglašava *indirektno* sapštavanje onoga što se ne može upamtiti ili bezbedno ispričati. Hamletu o ubistvu ispriča Duh. On ne zna da li je Gertruda bila saučesnik. Ni mi ne znamo da li je Hamlet samo glumio ludilo ili da li je brak između Gertrude i Klaudija zaista rodoskrvan. Hamlet ne može javno da kaže ono što je čuo od Duha, pa se pojavljuje pred Ofelijom i od nje čujemo kako je izgledao i kako se ponašao (2.1. 81-83). Ofelija ne može da ispriča koliko je potresena, iskorišćena, besna i zanemarivana, pa peva o očevoj smrti i o ljubavi prema Hamletu. Hamlet priča Horaciju o svom planu i „Mišolovki“, što je jedan način da se popuni ono *neizrecivo*.

#### III.i.iv. *Žena u Hamletu (Hamletu)*

**Edvard P. Vining** je još 1881. godine napisao nešto što će postati aktuelno krajem dvadesetog veka, u "rodnoj" kritici Dejvida Leverenca. Za Vininga, Hamlet nije bio samo "muškarac nalik ženi" ("womanly man"), nego "zaista žena, koja se očajnički borila da popuni mesto za koje je prirodno bila nespremna. . . . ako zamislimo da je pesnik ovde naslikao ženu nesposobnu da izvrši osvetu koju joj je nametnuo uznemireni duh njenog oca, dovedenu do ruba poremećenosti zbog nepodnošljivog tereta, koja pati od beznadežne ljubavi koju možda nikada neće smeti da obelodani, mučenu ljubomorom, bolno osetljivu na sve prirodne ženske mane, potaknuta još više žrtvom nauštrb lične čistote koju je načinila njena majka tako brzom preudajom, pa čak i ubistvom njenog oca; ona uzmiče pred smrtnom borbom sa Kraljem, plašeći se

krvoprolića, i sa užasom sagledavajući mogućnost sopstvene smrti, te je nestrpljiva da nađe neki izlaz, neki lakši metod da ispuni svoju dužnost.<sup>275</sup>

Sto godina kasnije, **Dejvid Leverenc** piše esej naslovljen, namerno ili slučajno, Viningovom sintagmom: „Žena u Hamletu“. <sup>276</sup> Svet očeva i sinova, ambicije i požude, smatra žalost „nemuškom“, kako propoveda Klaudije (I.ii.94). Hamlet se izgleda slaže, makar sam za sebe, jer navodi svoje „kurvinske“ sumnje kao razlog koji ga sprečava da postupi kao muškarac i sin. Ženske slike, koje odražavaju pogled na svet sa muškarcem u središtu, predstavlja prikricvenu homoseksualnu fantaziju, po frejdovskom tumačenju. Hamletovo idealizovanje oca i Horacijevog prijateljstva svakako izražava glad za muškom bliskošću. Sipanje otrova u uvo može nesvesno da evocira analni odnos. A mačevanje sa Laertom dovodi do bratskog razumevanja. Ali ovi primeri prikrivene homoseksualne želje predstavljaju odgovor na nedostatak. Sipanje otrova u uvo evocira svesno i nesvesno ponavljanje nagoveštaja perverzne komunikacije, naročito između muškaraca. Žena u Hamletu je izvor njegovih najakutnijih opažanja o obolelom, nesređenom, patrijarhalnom društvu koje pokušava da „svira na ovoj fruli“ Hamletove duše (III.ii.336), čak i kao duh koji se vraća iz mrtvih. I Klaudije i Polonije povezuju jezik lične ljubavi sa jezikom javnog rata, s obzirom da rat među državama ima isto jedinstvo suprotnosti koje on propisuje pojedincima, čak i svojoj ženi. Tako je ona „suvladarka kraljevska ove zemlje ratoborne“ („Th’ imperial jointress to this warlike state“, I.ii.8-9). Brak je jednostavno preludijum agresiji. Polonije i Laert još eksplicitnije mešaju ljubav i rat u svojim savetima Ofeliji: „Vidite sebe skupljom, il’ćete mi... vid budale dati“ (I.iii.122-3), odnosno „U zaštitnici svojih osećanja / Ostan’te Ofelija; tamo stojte / gde želja hici u opasnosti / nemaju domašaja“, I.iii.34-35). Hamletov prvi privatni govor suprotstavlja se dehumanizirajućim jedinstvima kraljevog javnog propovedanja. Tamo gde Klaudije pretpostavlja jednu celinu razuma i prirode u

---

<sup>275</sup> Vining, Edward: *The Mystery of Hamlet*, str. 75.

<sup>276</sup> Leverenz, David: „The Woman in Hamlet: An Interpersonal View“, in *Representing Shakespeare*, M. Schwartz & C. Kahn (eds), str.113.



sinovljevom pokoravanju, Hamlet kalemi suprotnost na buntovničku suprotnost, naročito između uma i tela. I zaista, Hamletov monolog je opsednut jezikom tela – čvrsto („solid“) ili ukaljano („sullied“) meso, apetit, hrana, očevu mrtvo telo, suze, rodoskrvna postelja, „najedene oči“ („galled eyes“, I.ii.155) i na kraju srce i jezik: „Ali pukni srce, kad moram da ćutim“ (I.ii.159), intuicija koja precizno opisuje njegovu sudbinu.

Delovi tela, grubi, smrdljivi i neoplevljeni, preplavljaju bilo kakav pokušaj razumevanja. Drugde Hamlet nastoji da jezik javnog rituala zameni ličnim osećanjem. Tako kad mu prijatelji u konvencionalnom opraštanju od njega kažu „Vašoj časti ćemo / Na službi biti svojom dužnošću“, on uzvraća „Ne, nego svojom ljubavlju, a tako / I ja svojom za vas“ (I.ii.253-4). Nada se da dužnost i ljubav još imaju nešto zajedničko.<sup>277</sup>

Hamlet je asocijalan, reći će psihijatar dok sluša njegove neprijateljske igre rečima i monologe. Nažalost, on je mnogo više socijalizovan nego što to može da uvidi. On ipak nalazi utočište u pretpostavkama koje dele oni koji ga okružuju, koji postavljaju biće u poslušnost uma prema patrijarhalnom poretku, poslušnost tela prema apstrakcijama.

Duh je, izgleda, jedini otac koji govori jasno i Hamletov susret s njim donosi jasnoću u vezi sa onim što se desilo i što on mora da uradi. Ali, dok potvrđuje Hamletovo opažanje o spoljnoj pokvarenosti, Duh osporava Hamletova osećanja.<sup>278</sup> On se obraća njegovom umu koji sumnja na Klaudija, dok odriče mnogo dublju Hamletovu bol zbog Gertrude. Kontradiktorni signali se nastavljaju, pa Duh traži od sina da ga ne sažaljeva, a istovremeno ga podstiče da ga sažaljeva; naglašava sinovljevu ovozemaljsku slabost i svoju besmrtnu snagu, a ipak govori Hamletu o svojim „prljavim zločinima“ („foul crimes“) i izjednačuje sažaljenje sa površnošću, a odgovorno slušanje sa ozbiljnošću, dok opisuje Hamletova osećanja jezikom koji isključuje telo u svojoj preteranoj ozbiljnosti. Isto tako, nikada ne otkriva koji su to njegovi „prljavi zločini“, već

---

<sup>277</sup> *Ibid*, str.115.

<sup>278</sup> *Ibid*, str.116.

kontrastira svoju čast i vrlinu sa Klaudijevim zločinima. Čak i njegova ljubav može se svesti na javni ritual, a ne osećanje: „...Upravo ruku pod ruku sa onom / zakletvom koračala koju njoj / dao sam o venčanju“ (I.v.48-50). Prema Gertrudi je, ipak, milostiv, dok to isto zabranjuje sinu. U svom govoru, Duh je okupiran telom i, kao i kod Hamleta, Gertruda je tu u žiži. U opisu njene promene od „naizgled vrle“ do „požudne“, kralj „prljavih zločina“ sada se predstavlja kao anđeo.

Hamletova idealizacija oca i zgađenost nad stricem predstavlja, kako frojdovci s pravom ukazuju, podeljenost sinovljeve ambivalentnosti prema ocu. Otac je, zapravo, sličniji Klaudiju nego što se Duh usuđuje da prizna. Obojica govore arogantnom apstrakcijom veličanstva, a svojim telima pokazuju, na rečima ili na delu, podrivanje te lažne uzvišenosti kraljevske uloge. Duh je naročito ambivalentan prema „prirodi“ samoj. Iako se priseća svojih „prljavih zločina“, zaključuje „Ima l' u tebi srca, to ne trpi“ (I.v.81). Od „Ne žali me“ do „Ne trpi to“, Duhove zapovesti falsifikuju i očevu stvarnost i sinovljevu „prirodu“. Uspostavljaju se čudne veze između prirode, požude, osećanja, i Gertrude, a od svega toga mora se lišiti da bi sledio očeve direktive kao osveti, „prirodnom“ osećanju neprirodnom za Hamleta.

Žena i sudbina kao prevrtljivica, koje se pominju i u *Liru*, nosioci su ne samo seksualnosti, nego i smrti<sup>279</sup>. Igra rečima „waste“ i „waist“, kao kada Hamletu Horacio kaže da se duh prvo pojavio „in the dead waste and middle of the night“ (I.ii.198), a Hamlet Gildensteru kaže „znači da živite negde oko njenog struka“, misleći na gospu Sudbinu (II.ii.232). Smrt nije samo posledica seksualnosti, već i samo njeno stanje. U Trećoj knjizi *Države*, Platon predlaže da se podanicima ne otkrije da su nastali iz odnosa muškarca i žene, već da su izvađeni u oklopima iz zemlje, njihove prave majke, slično sejanju Kadmovih budućih potomaka. Deca ne treba da znaju ko su njihovi biološki roditelji, odnosno to su svi iz iste grupe.

---

<sup>279</sup> Adelman, Janet: "Man and Wife Is One Flesh: *Hamlet* and the Confrontation with the Maternal Body," *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*, str. 26.

Seksualni odnos, nešto što se dešava u mraku i samo radi produžetka vrste, u potpunosti se odvaja od biološkog i društvenog roditeljstva.<sup>280</sup> Otuda Hamletovo gnušanje nad majčinom seksualnošću i nad intimnom odnosu muškarca i žene, otuda Lir hvali "kopulaciju" tek u očajničkoj ironiji, pritom je pripisujući samo prirodi, ne i zakonitom odnosu, jer su mu se iz ovog drugog iznedrile nezahvalne kćeri, dok je Gloster, kako se tada činilo, više sreće imao sa prirodnim, nezakonitim sinom. Hamlet je, kako je to opisao D.H. Lorens, govorio prljavštine o seksu.<sup>281</sup> Ali da li je bio šokiran svojim otkrićem moći koju seks ima? Kao adolescent koji može biti užasnut i uplašen otkrićem opasnih sila iznutra koje za njega predstavlja traumatično iskustvo. Ali, Hamlet nije adolescent. On nikada sebe ne izgubi iz vida, nikada se u potpunosti ne usredsredi na stvar ili osobu koju ima pred sobom. Fasciniran je onime što prezire. Njegove emocije beskrajno kruže ali ne nalaze pravac.

Ženska seksualnost je u *Hamletu* uvek majčina seksualnost. Gertruda je jedina potpuno seksualnizovana ženska osoba u drami, a njenu seksualnost uglavnom upoznajemo kroz ono što njen sin zamišlja. Majčino telo je, sa izuzećem Majke božije, po definicije već uprljano. Ono donosi smrt na svet jer je njeno telo samo po sebi smrt: majka nas rađajući dariva telom koje je smrtno, dakle i smrtnošću. Ovom fuzijom seksualnog i maternjeg tela, kao i njihovim povezivanjem sa smrću, Šekspir defamilijarizuje tropu „utroba zemlje“ (I.1.40): smrt i seksualnost su međusobno zamenjive jer nas obe vraćaju majčinom telu. Ona biblijska opasnost – čudna žena iz *Poslovice*, kojoj odlaze i nikad se ne vrate, zapravo je ona neotkrivena zemlja iz koje se još nijedan putnik nije vratio (III.1.79-80). Gertruda je, kao i ostale Šekspirove junakinje, više refleksija fantazija muških likova nego snažan i autonoman lik za sebe.<sup>282</sup> Ona je kao Eva koje nema: njeno

---

<sup>280</sup> Simon, *Ibid*, str. 177.

<sup>281</sup> Knights, L.C.: *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet* str. 199.

<sup>282</sup> Adelman, *Suffocating Mothers*, str. 30.

telo je vrt u kome joj strada muž, njena seksualnost je korov koji ga je usmrtio, a otrov je svet za njenog sina. U tome je istovremenost venčanja i sahrane: ponovna pojava majke isto je što i smrt idealizovanog oca jer je njeno prisustvo znak njegovog odsustva, a otuda i odsustvo sinovljeve odbrane od njene sposobnosti da poništi ili kontaminira; otac štiti od opasne ženske moći noći. Dečak se od te moći brane identifikujući se sa ocem, očevim prisustvom koje mu je u početku i pomoglo da se odvoji od majke; ali ako ga otac izneveri – ako i sam otac poklekne pred njom – onda ta zaštitna identifikacija propada. Bez oca, Hamlet je ranjiv; bačen je u zagrljaj majci, što opet pobuđuje one primarne strahove iz veze deteta i majke. Ovde se, kao i u drugom Šekspirovim dramama, gubitak oca pretvara u psihičku dominaciju majke: na kraju, duh njegove majke, a ne stric, parališe njegovu volju. Kraljica je kriva. Hamletov glavni zadatak nije da osveti oca, već da preobrati majku. Da je vrati u obličje Bogorodice, koja će moći da garantuje njegovu, i čistotu njegovog oca. Kao da je bitnije što je „od majke mi načinio bludnicu” nego što je „ubio mi oca” i njegova je osveta potpuna tek kad osveti majku: „Je li u njemu biser tvoj? Za mojom / poteci majkom”. (V.ii.331-32).

Sličnost koja se uočava između Hamleta i Otela je uloga senke u psihi: obojica moraju da integrišu senku da bi prihvatili animu. Senka je skrivena, potisnuta, često inferiorna strana ličnosti, opterećena krivicom. Međutim, ima definicija po kojima senka nije lična, nego seže do kolektivnog sećanja, do istorijskog nesvesnog, odnosno čak do naših animalnih predaka. Obe definicije, udruženo, senku definišu kao ličnu, ali i transpersonalnu, arhetipsku.<sup>283</sup> Integrisanje senke znači spoznaja ličnog nesvesnog i bez nje je prihvatanje anime i animusa nemoguće. Otelo nije u stanju da prihvati i asimiluje svoju senku u svesni deo ličnosti, te ne uspeva da ostvari srećan brak sa figurom anime – Dezdemonom. Umesto toga, on veruje da njegova figura-senka, Jago, govori istinu. Otelo ignoriše sopstvenu negativnost projektujući je na svoju ženu, koju zbog toga i ubija. Kao i Lir, nikada baš nije poznavao sebe (I.i.296-7). Hamlet je bio otuđen od svoje

---

<sup>283</sup> *Ibid*, str. 119, citirano po Jung, *Collective Works*, 9i, 513.

anime, od žene u sebi, naglašavajući svoj intelekt toliko da ga je H.R.Korsen<sup>284</sup> nazvao „većitim apsolutom“. Koliko je on introvertan i predan razmišljanju, toliko je Gertruda ekstrovertna i predana osećajima. Posledica toga je da on vidi žene samo kao svetice – u kom slučaju ne postoje kao žene, ili kao bludnice – u kom slučaju takođe ne postoje kao žene. Žena postoji za muškarca samo u meri do koje on može da izdigne ženski princip iz dubina svoje psihe u svest. Dvojno značenje reči „nunnery“, manastir i javna kuća, ilustruje tu dihotomiju svetica/bludnica. Poput Otela, i Hamlet projektuje svoju nesvesnu animu na ženu koju je voleo, odnosno mržnju iznutra izbacuje u spoljni svet. Odbacivanje ili potiskivanje ženskog principa znači da je njime ovladala negativna anima i da je nemoćan da se pozove na svoju „mušku moć.“<sup>285</sup> Barbara Rodžers-Gardner Hamletovu psihomahiju videla je kao borbu između razuma (Horacio) i strasti (Duh). Što je više isticao svoju muževnost, spremnost da dela, to je njegova podsvest postajala sve maničnija, nerazumnija, ophrvana animom. On svoju žensku prirodu živu sahrani i zato ne može da integriše intuiciju i akciju.<sup>286</sup>

Profesor renesansne i Šekspirove književnosti **Metju Fajk** primenio je analitičku psihologiju Karla Gustava Junga na Šekspirove drame pružajući novo poimanje njihove individuacije<sup>287</sup>. On objašnjava sukob *personae* - spoljašnjeg aspekta, koji je često samo maska za javnost ili nametnuta uloga, sa *animom* - unutrašnjim, često potiskivanim, koje tako prelazi u podsvest. Hamlet ističe svoju muževnu stranu, te je sve što dolazi iz dubina njegovog bića – ženski nesigurno, kao reakcija anime na pritisak *personae*. Jung je izdvojio četiri arhetipske ženske figure<sup>288</sup>: Sofiju – dobru vilu; Mariju – majku, devicu, sveticu; Evu – dobru ženu i Jelenu – vešticu i bludnicu. Anima je bipolarna, te je u jednom trenutku dobra vila, u drugom bludnica i veštica. Bludnica, kao negativna

---

<sup>284</sup> Showalter, *Ibid*, str. 113.

<sup>285</sup> *Ibid*, citirano po Coursen, H.R., *The Contemporary Psyche: A Jungian Approach to Shakespeare*, New York, University Press of America, 1986

<sup>286</sup> *Ibid*, citirano po Barbara Rogers-Gardner, *Jung and Shakespeare: Hamlet, Othello and The Tempest*, Wilmette, IL, Chiron Publications, 1992

<sup>287</sup> Fike, A. Matthew, *A Jungian Study of Shakespeare*, str. 111.

<sup>288</sup> *Ibid*, str. 112.

anima, najснаžnije figurira sa muškom personom u kompenzatorskom odnosu. Otelo, ratnik, oženi se sveticom, ali lako poveruje da je bludnica; Hamlet, intelektualac, svuda vidi bludničenje, a naročito u ženskim likovima – u Ofeliji, jer (pretpostavka je), bludniči sa njom, pre početka radnje drame ili iza kulisa, i u Gertrudi, jer se rodoskrvno udala za Klaudija.

*Hamlet* je transgeneracijska drama, zaključuje Grinblat.<sup>289</sup> Tiče se odnosa glavnog junaka sa mlađom i starijom ženom: Ofelijom i majkom. Motor koji pokreće radnju drame je zločin počinjen delimično iz seksualnih razloga, a motor koji pokreće Hamleta na osvetu ima veze sa njegovom ličnom seksualnošću. Njegovo odbijanje da prizna da Gertruda još uvek može da ima seksualne potrebe projektuje na nju njegove lične represije. Način na koji do detalja opisuje njen odnos sa Klaudijem više je opsesija nego osuda. Laert upozorava Ofeliju da se ne upušta u vezu sa Hamletom jer on nije običan čovek nego princ, od koga zavisi zdravlje i razum cele države (1.3.).

Kada vidimo Ofeliju ludu (IV.5.), jasno nam je da Hamlet nije lud, ma koliko bio na granici zdravog razuma. U ludilu se njena seksualnost oslobađa represije i inhibicije kojoj je bila izložena.<sup>290</sup>

Kasnije će komunikacija i međuljudski kontekst sve više dobiti na značaju, kao u Šašovom *Mitu o mentalnoj bolesti*. Ta pitanja tiču se najranijih odnosa između deteta i majke i karakterišu se kao oralna, šizoidna i narcistička. Hamlet je bio odveć vezan za majku, iako više govori o ljubavi i poštovanju prema ocu. Njena preudaja u njemu izaziva kontradiktorna osećanja i podeljenost. A narcisoidnost je kod njega svakako prisutna, ispoljena što u podsmehu prema drugima (Polonije, Ozrik), što u veličanju oca, Herkula, u odnosu na Klaudija, satira, budući da se ne možemo oteti utisku da u tom idealu kakvim opisuje pokojnog kralja Hamlet zapravo vidi sebe. Ofelija, s druge strane, nema majku, verovatno je u ranom

---

<sup>289</sup> Greenblatt, *Ibid*, str. 198.

<sup>290</sup> *Ibid*, str. 204.

detinjstvu izgubila i zato je odrasla u svetu muške dominacije. Koliko Šekspirove muške likove „guše“ žene, toliko su Ofeliju gušili muškarci koje je neizmerno volela, ali kod nje ne primećujemo pomešana osećanja, niti olakšanje nakon očeve smrti. Naprotiv, to će je dotući, uz fizičku udaljenost od brata i emotivnu od Hamleta.

Iako su ženski likovi u Šekspirovim tragedijama mahom marginalizovani, a ranije kritika se samim tim njima nije mnogo bavila, u dvadesetom veku oni dobijaju značajno mesto pre svega zahvaljujući feminističkom pokretu, rodnim studijama, ali i psihoanalizi. Ofelija zavređuje posebnu pažnju kao slučaj ludila, istina opet kao Hamletov pandan i i dalje u njegovoj senci. Gertruda se postepeno oslobađa percepcije po kojoj je pasivan i povodljiv lik slabe volje, te se rekonstruiše istorija njenog odnosa sa Klaudijem, preljube i saučesništva u ubistvu supruga. Vreme pre početka radnje Šekspirovog Hamleta predstavio nam je romanopisac Džon Apdajk u knjizi *Gertruda i Kaudije*<sup>291</sup>. Po njegovoj rekonstrukciji, Gertruda je otpočela vezu sa Klaudijem još pre svog venčanja, a nastavila je tokom braka. Pitanje kada je počelo Gertrudino neverstvo dovodi nas do pitanja čiji je sin Hamlet. Mark Šel u svojoj *Deci zemlje* (1933)<sup>292</sup> kaže da Hamlet nema nesvesnu želju da ubije oca i ima incestuozan odnos s majkom, već, naprotiv, svesno odbija ocebistvo i incest. Interesantno je da ne želi da ubije Klaudija sve dok ne vidi da i sam umire i da mu je majka već mrtva. Klaudije ga je prihvatio za sina kao što je rimski Klaudije usvojio Nerona, nagovestio mu je skori dolazak na presto i nema naznaka da bi ga u tome sputavao.

Kad je reč o Hamletovom ludilu, Gertrudina osnovna „krivica“ je u tome što ga je - rodila. Na svojoj koži je osećao prljavštinu ženskog greha, nepostojanost ženske prirode, te otuda i tumačenje da u stihu koji se shvata kao želja za smrću, reč „solid“ (flesh) zapravo glasi „sullied“, ukaljano. Kolateralna žrtva toga je i

---

<sup>291</sup> Narodna knjiga, 2001, prevod Lazar Macura

<sup>292</sup> Bloom, *Op.cit.*, str. 418.

Ofelija, koju Hamlet ne može doživeti drugačijom nego li ženom poput svih ostalih, poput njegove majke. Uz nasilnu smrt oca, grub i uvredljiv odnos danskog kraljevića oterali su je u ludilo i u smrt.

**Linda Bamber** žene smatra barometrom Hamletovog psihičkog stanja. Kada je Hamlet u miru sa svojom sudbinom, žene prestaju da budu čudovišne i pohotne, a postaju dostojne i iskrene. Njena teorija zasniva se na pojmu da Hamlet transformiše svoju seksualnu agresiju protiv žena koje su se od njega povukle u prikladniji kanal političke agresije. Ovom promenom, seksualnost u drami se pomera od "nasilne i zgađene" ka "čistoj i elegičnoj", a Ofelija se pojavljuje kao "ikona pozitivne ženstvenosti".

U novom svetu, prisustvo Drugog uništava junakov osećaj centralnosti. Mizoginija je verzija besa koji junak usmerava ka Drugome kada gubi svoje mesto pod suncem.<sup>293</sup>

Kako je napisao veliki australijski glumac i reditelj Džon Bel, osnivač trupe „BellShakespeare“, Hamlet je, baš kao i Lir i Otelo, davao mnogo ljubavi, te je mnogo i očekivao zauzvrat. Oca je voleo i idealizovao, majku takođe, uz primese seksualne ljubomore koja je evidentna; Ofeliju je voleo na pomalo trapav, tinejdžerski način, a Horacija kao brata, uz iskreno divljenje<sup>294</sup>. Da li je Hamlet žrtva neuzvraćene ljubavi, jer sve navedene su ga na ovaj ili onaj način izneverile ili ostavile samog?

---

<sup>293</sup> Bamber, Linda: *Comic Women, Tragic Men*, str. 72.

<sup>294</sup> Bell, John: *On Shakespeare*, str. 186.



### III.i.v. *Ofelijino stvarno ludilo*

Ovako Laert komentariše gubitak razuma koji je njegova sestra pretrpela usled očeve smrti:

Priroda je nežna  
u ljubavi; i takva, ona šalje  
dragocen spomen same sebe onom  
što voli. (4.5.159, 161-3).

To da Ofelija izgleda kao da nema prošlost, niti prijatelje koji bi bili njena kopča sa svetom, i da je definišu uglavnom kroz odnos sa Hamletom i Polonijem, čini se doslednim sa Lengovom dijagnozom njene šizofrenije. Po Lengu, suština šizofrenije je u odsustvu suštinske ličnosti.

Još 1867. godine, u prepisci sa Braunom, Džonsom i Robinsonom, u Melburnu,<sup>295</sup>

**Džems Smit** proglašava Hamletovo ponašanje prema Ofeliji, jezik kojim joj se obraća, sasvim normalnim za njegovo stanje. Šekspir je dobro znao da osoba koja pati od mentalne bolesti mrzi, ne veruje, grdi i vređa one koje je kao zdrava volela i cenila; kao što žene čistog uma, kad polude, govore vulgarnim jezikom. Zato i Ofelija peva lascivne balade. Stoga bi bilo kakve reči utehe ili nežnosti prema njoj u toj sceni bile, kako je rekao **dr Konoli**, neovlašćen izlet van okvira njegovog karaktera kakve je zadao Šekspir“. Sve te reči pune gnušanja zapravo se odnose na njegovu majku, a ne na Ofeliju. Ovome se suprotstavio **Džon Braun**, rekavši da nam Hamletova najava da će glumiti ludilo najbolje govori o njegovom mentalnom

---

<sup>295</sup> Smith, James: *The Hamlet Controversy: Was Hamlet Mad?*, str. 85.

stanju. Bio je ekscentričan, nestalan, ćudljiv, ali šta onda? Ako su to simptomi ludila, onda je ceo svet mentalna bolnica.

Za Ofeliju kažu da je bila smešno slaba čim je poludela. Kao da se zaboravlja da je njen voljeni, otuđen od nje, poludeo i ubio joj oca, da je verovala da sve to nisu puke nesreće nego nesreće proistekle iz njenog skraćivanja ljubavi Hamletu. Uz sve to, zapala je u veliku samoću. Od tri osobe koje su za nju predstavljale ceo svet, otac joj je ubijen, Hamlet poslat van zemlje kao lud, a Laert u inostranstvu. Nema nikakvog znaka da je Horacio, koji pokušava da se sprijatelji s njom u njenom ludilu, imao ikakav odnos s njom ranije niti da ju je Hamlet preporučio brizi svog prijatelja. Potpuno sama, ona je povratak svog brata mogla doživeti kao pretnju po Hamleta. Ne znamo da li je na to i pomislila. Po nju je bilo dobro što je poludela pre Laertovog povratka. Patetično kakvo jeste, njeno ludilo je nešto najblaže što je moglo zadesiti.<sup>296</sup>

Od šezdesetih godina dvadesetog veka, frejdovsko predstavljanje Ofelije dopunjava se antipsihijatrijom koja Ofelijino ludilo predstavlja savremenije. Nasuprot psihoanalitičarskom tumačenju njenog ludila u kontekstu seksualno nesvesnog koje njenu suštinsku ženstvenost povezuje sa Frojdovim esejima o ženskoj seksualnosti i histeriji, njeno ludilo se sada vidi u medicinskom i biohemijском smislu, kao šizofrenija. To je delom i zato što je šizofrena žena postala kulturna ikona dualističke feminilnosti, kao što je to bila erotomanična žena u sedamnaestom, odnosno histerična u devetnaestom veku. 1960. godine **Leng** je objavio knjigu *Podeljeno ja*, gde napada pojam mentalne bolesti. Za razliku od Šaša, koji se najviše bavio histerijom, Leng se koncentriše na šizofreniju, na osnovu psihoanalize i egzistencijalističke filozofije. Naziv „mentalno oboljenje“ zapravo je izbegavanje pogleda na šizofreniju kao na ljudski, odveć ljudski odgovor na ozbiljne patogene ljudske situacije, posebno one u porodici takozvanog

---

<sup>296</sup> *Ibid*, str. 132.

pacijenta.<sup>297</sup> Naglasio je da su šizofrene osobe žrtve suprotstavljenih potreba roditelja, posebno potrebe da zanemare njegovo pravo da ima sopstveni život. Leng kaže da je u susretima sa jednom pacijentkinjom stalno imao osećaj da se nalazi u prisustvu drugog ljudskog bića, a da tu u stvari nema nikoga, ono što su nemački psihijatri nazvali “*praecox*” osećanjem<sup>298</sup>. U tom mnoštvu glasova, teško je otkriti ko se obraća i kome se zapravo obraća. Naziv “*praecox*” potiče od termina *dementia praecox*, ranije korišćenog da se označi ono što danas nazivamo oblikom shizofrenije kod mladog sveta, a za koji se verovalo da se završava hroničnom psihozom. Takvo “*praecox*” osećanje je, recimo, reakcija auditorijuma na Ofeliju, kada ona postaje psihotična. Klinički, ona je pri kraju sigurno shizofrenik. U njenom ludilu, niko drugi za nju ne postoji. Ona nije osoba. Kroz njene radnje ili izgovaranja ne izražava se nikakvo integralno jastvo. Nerazumljive izjave dolaze ni iz čega. Ona je već umrla. Na mestu gde je nekada bila osoba, sada je samo vakuum. Leng kaže da je Ofelija praznina koja je nekad bila ličnost:

*Praecox* – Od termina demencija, *praecox* se ranije koristio za označavanje onoga što danas nazivamo oblikom šizofrenije koji se javlja kod mladih ljudi i za koji se smatra da je prešao u hroničnu psihozu. Ovo osećanje *praecoxa* trebalo bi da bude reakcija publike na Ofeliju kada postane psihotična. Klinički, ona je nesumnjivo šizofrenična. U njenom ludilu nema nikoga. Ona nije ličnost. Nema celovitog “ja” koje se izražava kroz njene postupke ili iskaze. Nerazumljive rečenice izgovara ništavilo. Ona je već mrtva. Tu gde je nekada bila ličnost sada je tu samo vakuum.<sup>299</sup>

Od sedamdesetih godina imamo feministički diskurs koji Ofelijino ludilo tumači kao protest i pobunu. Najradikalnije je ovu ideju primenila **Melisa Mari** u

---

<sup>297</sup> *Ibid*, str. 38.

<sup>298</sup> *Ibid*, str. 190.

<sup>299</sup> Laing R.D.: *The Divided Self*, str. 195n.

agitpropsoj predstavi *Ofelija*, 1979, za potrebe engleske ženske pozorišne trupe „Hormonski poremećaj“. U ovoj priči Ofelija postaje lezbijka i beži sa sluškinjom da bi se pridružila gerilskoj komuni.

Ofelija je ogledalo Hamletovog stanja, njegova žrtva i dvojnik. Slučena kontradiktornim glasovima oca i brata koje mora da poslušati, ona odražava tenzije koje Hamlet oseća u nemogućim pokušajima da poslušati kontradiktorne zapovesti Duha, ali i ono što mu nameću majka i očuh, kao i celo okruženje. Kao što Leng<sup>300</sup> kaže u *Sanity, Madness, and the Family*, Ofelijino „ludilo“ je prirodna reakcija na nepriznate međusobne obmane cele grupe. Njena prošlost je još jedan primer kako se neko može dovesti do ludila pogrešno predstavljenim unutrašnjim osećanjima, ili ako ona ostanu bez odgovora, ili ako se njihovo postojanje prizna samo kroz grdnju i suzbijanje. Od kako se pojavi, Ofelija stalno mora da odgovara na zapovesti koje impliciraju nepoverenje čak i kad nameću poslušnost. Hamlet, kaže joj brat, ne može da izražava osećanja osim ako ona ne produbljuju njegovu društvenu ulogu princa. Ona prihvata bratovljevu lekciju i, vojnom terminologijom, kaže da će je „čuvati kao stražara svog srca“ (I.iii.46). Tvrđavi ženskog srca potreban je njen Bernardo. Polonije brine o Klaudiju, ne o osećanjima svoje ćerke, koja je za njega „životinja koju bi mogao da pripusti“ (II.ii.162) kako bi odgonetnuo Hamletov motiv. Očevi na svoju decu gledaju kao na svoje žene i tela, kao na životinje koje treba kontrolisati kako bi uveličali slike o samima sebi, ili pre, izrazili svoje podeljeno sebe, svoj razum i svoju požudu. Ove podele niču iz njihovog saučesništva u igranju glavne uloge u korumpiranoj državi. Ofelija mora prihvatiti ulogu časnog posedovanja i odreći se svoje ljubavi prema Hamletu. To nije pitanje potisnute seksualne želje, mada njeni nemiri, kao i Hamletovi, zasigurno imaju veze sa potiranjem osećanja. Radi se o tome šta znači razumeti sebe ako je cena neiskrenost prema drugima.

---

<sup>300</sup>Laing, R.D.: *Sanity, Madness and the Family: Families of Schizophrenics*, citat po Leverenz, *Ibid*, str.117.

Sam Hamlet definitivno pospešuje Ofelijinu krizu. Šalje joj dvosmisleni pesmu koja se može čitati kao „Nikad ne sumnjaj u to da volim“ ili „Nikad ne posumnjaj da volim“ (II.ii.119). Kaže joj da ju je voleo; a onda da nije: „nisam vas voleo“ (III.i.119). Izgleda da potvrđuje

Laertove sumnje upozoravajući je na svoju požudu i šaljući je u manastir, što je još jedan protivrečan signal – to može da znači i bordel. Oscilacije u njegovom ponašanju i agresivnost odraz su onoga što on doživljava kao njene protivrečne signale: njene izjave ljubavi, pa potom neobjašnjivo odbacivanje i ćutnja. On je prvo njene ćutnje, pa onda sebe samog na kakvog su je upozorili Polonije i Laert. Još dublje, njeno ponašanje prema njemu – budući da on ne zna za njenu poslušnost prema očevoj zapovesti – tako evocira Gertrudinu nepostojanost da Hamletove dvosmislene poruke Ofeliji prerastaju u grozničavu osudu svih žena. Njegovi monolozi proširuju tu osudu na ženu u sebi. Ovaj Lejngov čvor složenih pogrešnih komunikacija, pojačanih lažnih sebe, dovodi na kraju do nepoverenja u sebe samog, čak i do ludila. Ofelija puca pod zabranom da voli i nemogućnošću da se pretvara. Čak i u ludilu ona nema sopstveni glas, samo nesaglasje tuđih glasova i očekivanja. Na najočigledniji način, ona radi ono što Hamlet propoveda, ili makar ono što on glumi, u svom ludilu. Misleći da je on ne voli, ona postaje on, ili makar ono što ona vidi kao njegov „plemeniti um.... poremećen“ („noble mind o'erthrown“, III.i.150). Kao što se njegovo odsustvo u IV činu odražava na njeno odsustvo razuma, njeno samoubistvo otelovljuje ono o čemu Hamlet razmišlja u svojim monolozima. Konačno, Polonije ju je učio da neuzvrćena ljubav dovodi do ludila (II.i.110), a Ofelija ostaje zauvek verna kontradiktornim direktivama koje dobija. Ona sama je drama u dramu, ili glumac koji pokušava da odgovori na zahteve nekoliko zapovedničkih reditelja odjednom. Svi su je iskoristili: Polonije da preko nje stekne naklonost; Laert da omalovaži Hamleta; Klaudije da špijunira Hamleta; Hamlet da ispolji gnev na Gertrudu; i, opet Hamlet, da prikaže svoje lažno ludilo sa njom kao mamcem. Ona je vrednovana samo kao uloga koja omogućuje drugima da ostvare svoje

namere. Pošto je tretiraju kao bespomoćno dete, ona to na kraju i postaje, zaogrnuvši svoja opažanja o pritvornosti i manipulacijama u svoje naizgled bezazlene balade. Polonije joj je rekao da su svi muškarci isti, a ona u pesmici odgovara da je Hamletova postojanost kao ona u hodočasnika.

Prvi stih izražava i Hamletovu upitanost nad Gertrudinom promenom ljubavnika, a drugi se oprašta od svih istinskih ljubavi, bilo da su bratovljeve, ljubavnikove ili očinske. Njene sledeće pesme zamenjuju vernog muškarca pohotnim ljubavnicima koji deflorišu mlade deve, a onda ih napuste ne ispunivši obećanje da će se venčati. Kad kaže „jer lepi slatki dragi radost je moja sva“ („bonny sweet Robin my only joy“ IV.v.185), iz nje progovara Gertrudina bespomoćna i izmanipulisana požuda, pa se iznenada pruža do Polonija i Laerta koji je upozoravaju na opasnosti muške želje, pa natrag do Hamletovog osećanja gubitka. Iako njene pesme predstavljaju ogledalo svakog nivoa u drami, one ne izražavaju njena osećanja, osim tuge. Stapajući se sa svakim, ona govori u kolažu glasova o sadašnjoj čulnosti i odsustvu vernosti, a ipak umire, kako Gertruda saosećajno reče, „nesposobna za sopstveni jad“ („incapable of her own distress“, IV.vii.177).

Čini se da Ofeliju često obuzima infantilna regresija. Potpuno formirana odrasla osoba nestaje, a na njenom mestu ostaje samo detinjasti duh nekadašnje osobe. Takvo tumačenje ovog lika daje nam Lorens Olivije svojim *Hamletom* iz 1948. S obzirom da Olivijeovo osvedočeno verovanje u frejdovsku psihologiju, njenog opis Ofelijine regresije u detinjstvo predstavlja rediteljski izbor prožet ironijom. Svodeći je na pretpubertetsko dete, Olivije otkriva sve nagoveštaje potisnute seksualnosti koji su napisani za njen lik. Na drugoj strani ove rasprave, **Ilejn Šuvalter** vidi obrazac dijagnoze u ranoj psihologiji koja se usredsređuje na izraze seksualne represije.<sup>301</sup> Dok se za elizabetanske muškarce često mislilo da ih obuzima melanholija, sa ženama je to

---

<sup>301</sup> Showalter, Elaine: "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism" in Susanne L. Wofford (ed.), *Hamlet*, str. 225.

bilo retko. Njihova specifična forma ludila više je bila vezana za histeriju – boljku koja se smatrala posebno ženskom. Reč “histerija” potiče od grčke reči *hustera*, što znači materica. Grci su verovali da izvesni fizički simptomi kod žene, kao što je kratak dah, bol u grudima, knedla u grlu, bol u preponama i nogama, ponekad i nesvestica ili napadi, potiču od pomeranja materice. Smatralo se da histerija napada device i udovice češće nego udate žene, pa je tretman obuhvatao i preporučivanje braka ili seksualnih odnosa. Sve do sedamnaestog i osamnaestog veka, takvi stavovi su se održali. Tada se interesovanje pomera ka “animalnih isparenjima” u telu, nerve i, na kraju, mozgu. U devetnaestom veku, pre svega pod uticajem Žan-Martina Šarkoa, histerija počinje da se smatra neurološkom bolešću bez neuropatološke demonstracije, već do nje dovodi psihološka trauma i izlečiva je psihološkim sredstvima. Frojd je uzroke histerije odredio kao nerazrešene nesvesne sukobe koji se leče tako što postaju svesni. Naravno, podvukao je vezu između histerije i seksualnosti i to da je histerija mnogo češća kod žena, iako se može javiti i kod muškaraca.

Klinički, Ofelijino ponašanje i izgled tipični su za bolest koju bi elizabetanci nazvali ženskom ljubavnom melanholijom, ili erotomanijom. Otprilike od 1580, melanholija je postala moderna bolest među mladićima, posebno u Londonu, a sam Hamlet je prototip melanholičnog junaka. Ipak, epidemija melanholije povezuje se sa intelektualnim i maštovitim genijem “koga žene čudno zaobilaze”. Za žensku melanholiju smatralo se da ima biološke i emotivne korene.<sup>302</sup>

Takođe, često vidimo da Ofeliju predstavljaju ženom koja je, putem ludila, prevazišla seksualnu represiju koju vidimo u prva tri čina *Hamleta*. Primeri su Bi-Bi-Si-jeva produkcija iz 1980. godine i filmska verzija Franka Zefirelija.

---

<sup>302</sup> Klajn, *Op.cit.*, str. 225.

Šuwalter iznosi mišljenje da je Ofelijino ludilo konkretan "proizvod ženskog tela" i da se u drami uočavaju elizabetanske konvencije opisivanja ženskog ludila. Ona prikazuje tok tih opisa u tumačenjima Ofelije koja su usledila posle prvobitnog Hamleta. Nakon bukvalne eksplozije interesovanja za psihologiju tokom prvih decenija devetnaestog veka, u zapadnoj umetnosti bilo je brojnih fascinantnih i uticajnih predstava o Ofeliji. Pre-rafaelitske slike o Ofeliji<sup>303</sup> sastavni su deo konteksta o ženama i ludilu koji se javlja u književnosti, psihijatriji, drami i umetnosti devetnaestog veka. Lekari u viktorijanskim psihijatrijskim bolnicama bili su ljubitelji Šekspira i u njegovim delima tražili su modele mentalnih aberacija kojima se mogu poslužiti u svojoj kliničkoj praksi. Studija slučaja o Ofeliji činila se posebno korisnom kao izveštaj o histeriji ili mentalnom slomu u adolescenciji, u periodu seksualne nestabilnosti koji su viktorijanci smatrali rizičnim za mentalno zdravlje žena. Kada Ofelija poludi, ukazuje ona, Gertruda kaže da njen govor „nije ništa“, tek je „bezoblična priča“. Dakle, njen govor predstavlja užas nemanja ništa za reći po javnim uzusima koje definiše dvor. Lišena misli, seksualnosti, jezika, Ofelijina priča postaje piča o O – nula, prazan krug misterije ženske različitosti, šifra ženske seksualnosti koju treba dešifrovati feminističkom interpretacijom. Dok je kod Hamleta ludilo metafizičko, povezano sa kulturom, a kod Ofelije je ono proizvod ženskog tela i ženske prirode, možda najčistijeg vida prirode. Na elizabetanskoj sceni, konvencije ženskog ludila bila su jasno definisane. Ofelija u belom koja se kiti „fantastičnim vencima“ divljeg cveća, pojavljuje se na pozornici svirajući lautu, dok joj raspuštena kosa „peva“. Njeno devičansko i prazno belo u kontrastu je sa Hamletovim svečanim, učenjačkim crnim. Njeno cveće sugerise dvojne slike ženske seksualnosti kao nevinog cvata i kurvinske zagađenosti; ona je „zelena devojka“ iz pastorala, devičanska „majska ruža“, i seksualno eksplicitna ludača koja, dajući svoje cveće i bilje, simbolično deflorise sebe. Po elizabetanskoj konvenciji, žena razbarušene kose ili je luda ili silovana; u oba slučaja, nered koji

---

<sup>303</sup> Showalter, *Ibid*, str. 229.



vređa pristojnost, ukazuje na senzualnost. Njene lascivne pesme i verbalna sloboda čine se vidom njenog samopotvrđivanja kao žene, za kojim ubrzo, kao po kazni, usledni njena smrt (Charney and Charney, 456). Davljenje se takođe povezuje sa ženskom fluidnošću, nasuprot muškoj suvoći. U diskusiji o „Ofelijinom kompleksu“, fenomenolog Gaston Bašelar prati simboličke veze između žena, vode i smrti. On sugeriše da je davljenje postalo prava ženska smrt u dramama književnosti i života. Voda je dubok i organski simbol tečne žene čije se oči lako udave u suzama, pošto joj je telo domaćin krvi, amniotske tečnosti i mleka. Muškarac koji razmišlja o ženskom suicidu razumeće ga kad posegne za onim ženskim u sebi, kao Laert koji se privremeno prepusti sopstvenoj fluidnosti – svojim suzama, i opet postane muškarac kada se osuši – kada mu suze stanu.

Ilejn Šuvolter definiše Ofeliju na mnogo tipičnih načina. Ona raspravlja o njenom značaju u pogledu toga kako nam otkriva Hamletove osobine, te se dotiče ideje da je Ofelijin karakter simboličan za Frojdove psihijatrijske teorije. Isto tako, ona karakterizaciju Ofelije pripisuje ne samo publici, već i glumici koja igra njenu ulogu. Ceo njen članak posvećen je pojedinačnom tumačenju drame kao celine, sa fokusom na Ofeliji. Šuvolter predstavlja svoje ideje pozivajući se na Žaka Lakana, Suzan Mauntfort, Elen Teri i druge.

Pored mišljenja o Ofelijinom ludilu kao o „predvidivom ishodu erotomanije“,<sup>304</sup> drugo tumačenje nam daje „romantičnu Ofeliju“, „mladu devojkicu koja očigledno strastveno srlja u slikovito ludilo“. Šuvolter objašnjava ovu definiciju opisujući Ofeliju kao ženu koja je previše „osećala“ i nekako dozvolila tim osećanjima da je savladaju. To osobu dovodi do ludila, baš kao što je slučaj sa Ofelijom. Sugeriše se da je koren njenog ludila u nekoj vrsti erotske strasti između nje i Hamleta. Ovo objašnjenje publici nudi i više filmskih verzija.

---

<sup>304</sup>Showalter, *Ibid*, str. 225.

U prilog tvrdnji da je Ofelija imala vanbračni odnos sa Hamletom, kako je napisao jedan nemački autor u *Frankfurter rundschau*, povodom 400 godina od Šekspirovog rođenja, **Hugo Klajn** apostrofira pesmu koju ona peva u svom ludilu<sup>305</sup>. U toj pesmi se radi o devojci koja je na praznik svetog Valentina sama došla u mladićevu postelju, a ovaj posle odbio da se oženi njome, kao što je bio obećao. Tu su i upozorenja njenog oca i brata, Hamletovo slanje u manastir (a reč “nunnery” je u to vreme značila i “javna kuća”, kao i Ofelijina reakcija kada joj Hamlet kaže da nije trebalo da mu veruje: “Utoliko gore bejah prevarena”. Ipak, Klajn smatra da ona u pesmi u svom ludilu navodi šta mu je uskratila, pošto neposredno pre pevanja pominje sovu u koju se pretvorila pekareva ćerka (zato što je smanjila količinu testa za hleb koji je njena majka stavila u pećnicu, a koji je zatražio Hrist). Po takvom tumačenju uvideli smo Ofelijine prirodne, suzbijane i *neostvorene* fantazije, želje i strahovanja.

Ako, međutim, nije tačno da su Hamlet i Ofelija imali seksualne kontakte, onda se objašnjenje njenog karaktera i uticaj na celu dramu posmatra sa sasvim drugog stanovišta.

Recimo, da ona poludi nakon očevog ubistva. U tom slučaju reakcija publike na nju bila bi sasvim drugačija. Pre nego zaljubljena devojka koja poludi zbog ljubavi prema muškarcu, Ofelija je žena koja je toliko volela oca da ju je taj ko ga je ubio načinio žrtvom ludila. Ovakva Ofelija zahteva više dubine u čitanju nego ona koju Šuvalter naziva „predmet Ofelija“.

Jasnog odgovora nema, kao ni kod pravog ludila. Potrebno je bujanje potiskivanih osećanja da neko poludi. Iako je deo uzroka verovatno u ljubavnom razočarenju, ona ipak poludi nakon očeve nasilne smrti. Za taj argument treba proučiti odnos kakav je

---

<sup>305</sup> Klajn, *Ibid*, str. 306.

imala sa ocem. On je veoma blizak, pun poštovanja. Njoj je važnije da usliši očeve želje nego da se izbori za svoju ljubav sa Hamletom. Onda znači da su i njena osećanja prema ocu mnogo jača od osećanja prema Hamletu. U njenom odnosu sa Hamletom prisutan je i strah nakon njegovih ludačkih gestova.

Njegove reči je plaše i tada po prvi put upoznaje njegovu drugačiju stranu. Kada peva:

On je umro i otišo, gospo;  
on je umro, znam;  
nad glavom mu je zelentrava,  
a niže nogu kam.

(4.5.29-32),

ona neprestano ukazuje na to da je poludela ne samo zbog očevog ubistva, već i zbog njegove nedolične sahrane. Reči koje čuje i Laert:

O, zar on neće doći?  
Ne, neće; umro je on već;  
hajd i ti na smrtnu postelju leć,  
on nikada neće doći.

(4.5.187-191)

dovoljne su da shvatimo da nije poludela zbog ljubavne melanholiije.

Po **Nortropu** Fraju, Ofelijine pesme koje imaju veze sa Hamletovom mrtvom ljubavlju koliko i sa smrću njenog oca, uglavnom bave motivima Dionisa ili Adonisa ("Morate pevati: dole, dole, ako ga zovete dole," kaže ona), a princ na belom konju ili „bonny sweet Robin“ koji dolazi kod devojke na Valentinovo, koga nose na odru i

sahranjuju pod belim pokrovom i čija je smrt puna slika vode, liči na smrt same Ofelije. Ofelija se davi, namerno ili slučajno, u trenutku kada bere cveće koje jasno ima falusni simbol, što podseća na Plutarhov odlomak o Izi koja traži Ozirisovo telo.<sup>306</sup>

**Jung** kaže da ako žena postoji tek kao *femme a homme*, sa identitetom koji je definisan njenim (seksualnim) odnosom sa muškarcem, ona nema žensku individualnost.<sup>307</sup> Ona je prazna kao posuda u koju se slivaju uticaji muškaraca, kao *tabula rasa*, ona je „O“, kakvom je videla i Šuvalter. Možda zato Ofelija nosi ime koje počinje tim slovom. Hilman<sup>308</sup> je vidi kao nimfu, jednu od arhetipskih figura, a Hamlet je na kraju svog prvog solilokvijuma i naziva nimfom (III.1.90). Slika nimfe bliska je i slici sirene, kako Ofeliju i naziva Gertrudu dok opisuje njenu smrt u vodi (IV.7.167-83). Pre petog veka stare ere postojala je legenda o sireni Partenopi koja se bacila u more frustrirana što nije uspela da privuče Odiseja.<sup>309</sup> Pejnter i Parker smatraju da se ona svakako mogla izvući iz plitkog potoka, ali trave koje je skupljala bile su abortifacijenti, te je sprečilo njihovo dejstvo.<sup>310</sup> To se uklapa sa njenom pesmom o Valentinovu i nekome ko je „prevrnuo“ i nije hteo da je oženi (IV.5.63).

**Margaret Atwood** održala je predavanje na temu „Ophelia Has a Lot to Answer For“ na festivalu u Stratfordu, 1997. godine. Povod da se osvrne na Ofelijino ludilo bio je govor o junakinji njenog novog romana *Alijas Grejs (Alias Grace)*, Grejs Marks, po stvarnoj ličnosti iz XIX veka osuđenoj za dvostruko ubistvo i smatranoj ludom. Atwood konstatuje da je polje mentalnih bolesti uvek bilo poprište sučeljenih mišljenja.<sup>311</sup> Ko je zdrav a ko ne, i ko je pozvan da prosuđuje? Jednako diskutabilni su i uzroci ludila.

---

<sup>306</sup> Frye, N. *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*

<sup>307</sup> *Ibid*, str. 121.

<sup>308</sup> *Ibid*, citirano po James Hillman, *Anima: An Anatomy of a Personified Notion*, Dallas, Spring Publications, 1985

<sup>309</sup> *Ibid*, str. 140, videti Benwell and Waugh, *The Sea Enchantress*, str. 43.

<sup>310</sup> *Ibid*, videti Painter and Parker, “Ophelia’s Flowers Again”

<sup>311</sup> Atwood, *Op.cit*

Šekspir je rekao, podseća Atvud, da „ludak, ljubavnik i pesnik uvek imaju složenu maštu“, ali šta dovodi do te prekomerne imaginacije? Da li ona dolazi spolja – od Boga ili božje kazne za greh, od đavola kao iskušenje, od udara u glavu ili iznenadnog šoka, od neuzvraćene ljubavi, burnog načina života, previše mesa, izloženosti uticaju meseca, previše alkohola, previše religije, previše učenja, siromašnog detinjstva, ili trauma u detinjstvu? Ili dolazi iznutra – nasleđem, od loše krvi, od pesništva, od neke bolesti – na primer sifilisa – koja prelazi sa grešnog roditelja, od telesnog nedostatka – pokretne materice, previše crnog humora, ženskog orgazma, problema s jetrom, problema sa živicima, ili s mozgom? Sve ovo ima svoje zagovornike.

Margaret Atvud Ofeliju i Ledi Makbet smatra prabakama gotovo svake poetske i pozorišne i operске lude žene devetnaestog veka. Šta izaziva njihovo ludilo? Kod Ofelije je u pitanju kombinacije nesrećne ljubavi – Hamlet joj da nadu, pa je odbaci – i iznenadan i užasan šok – Hamlet joj ubija oca. Ofelijin jezik je smušen i besmislen, ponekad i lascivan, pomešan sa delovima pesama, ludilo joj omogućuje da kaže ono što joj ne bi bilo dozvoljeno da je zdrava. Raspuštena ženska kosa kao znak opasnosti. Kad žene raspuste kose, to znači ili privlačnost ili ludilo ili smrt, što je kod viktorijanaca postalo gotovo sinonimno.

Motiv cveća<sup>312</sup>, koji i Lir ima u sceni ludila, postao je posle Ofelije gotovo obavezan uz lude žene književnosti devetnaestog veka. Dubok utisak ostavlja i način njene smrti – davljenje, pesma, cvetni ukrasi. Kada novozelandska spisateljica dvadesetog veka Dženet Frejma govori o „Ofelijani“ – čudnim govorima uz botaničku i muzičku pratnju kakve ljudi koji ne poznaju nijednog ludaka zamišljaju uz ludake – tačno znamo na šta misli, kaže Atvud.

Negde između sedamnaestog i devetnaestog veka Ofelija i Ledi Makbet susrele su se i

---

<sup>312</sup> *Ibid*

razmenile genetski materijal posredstvom gotskog romana, kaže Atvud. Tako je nastao ovaj hibrid nevinosti i krivice, i to kako krvave krivice tako i one viktorijancima omiljene – seksualne, koja u Šekspirovim scenama ludila i nije neki faktor.

Margaret Atvud želela je da stvori junakinju suprotnu viktorijanskom pojmu ludila, kakav je opisala i Suzana Mudi, spisateljica devetnaestog veka, na čiju Grejs je Atvud i reagovala. To nije popularna slika nalik na Ofeliju, već korpus medicinskog i naučnog mišljenja. Njen izmišljeni junak je dr Sajmon Džordan, specijalista za psihičke poremećaje, koga angažuje Grejsina strana da bi joj izdejstvovala slobodu. Već je i Suzana Mudi, iako pobornik osвете kao Božje kazne, govorila o nervima i mozgu, o ludilu kao bolesti, pa nam je devetnaesti vek ostavio izraze poput „istanjeni živci“ (“frayed nerves”), „nervni slom“ (“nervous breakdown”) i „slučaj ludaka“ (“nut case”, gde je „nut“ glava). Frenologija, tj. merenje udubljenja u lobanji radi određivanja karaktera, uzimana je za ozbiljno i sve više se učvršćivalo verovanje da fizička strana neke osobe ima veze sa njenom psihičkom stranom.<sup>313</sup>

Profesorka Univerziteta u Minesoti **Gabrijela Dejn**, počinje svoju studiju<sup>314</sup> citatom iz same drame, rečima o žalosnom prizoru već poludele Ofelije: „Ništa je to što kaže; ali taj / Neuobličen način slušaoce / Navodi da u smisao to slože.“ (IV.5.7-9)

Opis Ofelijinog stanja i nerazumljivog govora, koji iznosi neimenovani gospodin u petoj sceni Četvrtog čina, prvo je detaljno „svedočanstvo o ludilu“.<sup>315</sup> Sam izraz („document“) pojavljuje se u stihu IV.5.178. Kod Ofelije i Hamleta vide se razlike između stvarnog i odglumljenog ludila, racionalnog i ludačkog samoubistva.

Ofelijino ludilo predstavljeno je gotovo u potpunosti kroz fragmentarni, tematski koherentni citirani diskurs. Kroz njega rituali, inače sa natprirodnim elementima, poprimaju sekularni karakter. Ofelija recituje formule, priče i stihove koji označavaju

---

<sup>313</sup> *Ibid*

<sup>314</sup> Dane, Gabrielle: “Reading Ophelia’s Madness”, [www.clas.ufl.edu/english/exemplaria/27/03/2006](http://www.clas.ufl.edu/english/exemplaria/27/03/2006), str. 318.

<sup>315</sup> *Ibid*, str.324.

rituale prelaza u drugi oblik ili gubitak – gubitak ljubavi, nevinosti i smrt. Ti prelazi očitavaju se u njenom opraštanju i pozdravima, u verskim ritualima blagosiljanja, u aluzijama na narodne legende ili priče o ćerkinoj metamorfičnoj promeni statusa ('sova koja je bila pekareva kći') i gospodarevoj otetoj ćerki.

Njene pesme takođe označavaju skraćene obrede prelaza. Ljubav i njen gubitak otelovljeni su u pesmi o 'pravoj ljubavi', koju zamišlja sa ikonama hodočasnika – šeširom, štapom i sandalama. Ona peva o gubitku nevinosti na Svetog Valentina, kada devica pređe prag, bukvalno i psihološki. Druge pesme oplakuju smrt i predstavljaju konkretne znake krnjeg obreda sahrane – odar, kamen, bez cveća. U ovaj glavni gubitak apsorbovani su ostali, stvarni ili zamišljeni Ofelijini gubici – ljubavnika, devičanstva, zdravog razuma. Ovaj diskurs nastavlja se deljenjem cveća, što je ritual rasutosti, gubitka ljubavi, deflorisanje i smrt. Sekularizovani kulturni ritual sazrevanja i žaljenja izveden je kroz Ofelijin čudni govor. Kontekst njene bolesti, kao kod histerije, ima koren u seksualnoj frustraciji, socijalnoj nemoći, i nametnutoj kontroli nad ženskim telima. Laertova reakcija na njeno ludilo, reči da se ludilo i patnja pretvaraju u ljupkost i lepotu, pokazuje kako čitanje ludila koje samo sebe predstavlja može ulepšati ovo stanje, umanjiti i socijalnu kritiku i čudnu prirodu, a sličan je i Gertrudin opis Ofelijine smrti, po kome je ona lepa, erotizovana, sa nagoveštajima kasnijih predstava o ženskoj histeriji kao seksualnoj frustraciji. To implicitno uvodi konvenciju tumačenja ludila sa rodnim predznakom.

Rodne razlike počinju da poprimaju obrise u kontrastu između Hamleta i Ofelije. Iako se Ofelija u scenama ludila može posmatrati kao Hamletov dvojnik tokom njegovog odsustva iz Danske, i iz drame, Hamletovo ludilo je na svaki način u kontrastu sa njenim, delom i da bi se naglasila razlika između stvarnog i glumljenog ludila. Njegovi govori nikada nemaju ritualnu i fragmentarnu notu kao kod Ofelije. Jedini put kada njegovo ludilo liči na njeno je posle susreta sa Duhom, kada se Hamlet vraća u sekularni svet svojih prijatelja.

Stilska razlika između Hamletovog glumljenog i Ofelijinog stvarnog ludila naglašena je i drugim razlikama.<sup>316</sup> U drami je Hamlet predstavljen kao moderno introspektivan i melanholičan, dok Ofelija postaje otuđena, ponaša se onako kako Hamlet samo glumi. Dok je sadržaj njenog ludila erotizovan, Hamletova melanholija je politizovana u formi i sadržini. Ofeliju moraju paziti i držati kod kuće, a Hamlet mora biti poslat u Englesku da bude ubijen.

Ponašanjem u ludilu kakvo Hamlet samo glumi i samoubistvom o kome on samo teoretiše, Ofelija apsorbuje onaj patološki eksces koji je otvoren za Hamleta i omogućuje mu da se vrati kao zdrav, autonoman pojedinac i tragičan junak u poslednjem činu. Tu se on pojavljuje odvojeno od porodice i od seksualnosti, naizgled oslobođen pasivnosti i gubitka kontrole, sposoban za filozofsko razmišljanje i osvetu, dostojan duhovnog epitafa i vojničke sahrane; njegov povraćeni identitet dobija validnost - i simbolično i bukvalno - nad Ofelijinim grobom:

„To sam ja, / Hamlet Danac“ (5.1.257-8).

Kontrast između Ofelijinog samoubistva u ludilu i Hamletovog razmišljanja o samoubistvu predstavlja u drami razliku između sračunatog samoubistva (*felo-de-se*), verskog greha i građanskog zločina, i poremećenog samouništenja (*non compos mentis*). Ludilo čini samoubistvo nedužnim i dozvoljena je hrišćanska sahrana i konvencionalno nasleđstvo pokojnika. Sekularizacija samoubistva i ludila snaže jedno drugo. Ova drama pokazuje ove razlike bez zauzimanja strana. U Engleskoj je u to doba najčešći način samoubistva žena bilo davljenje i uzrok smrti koji je pravio razliku između volje i nesrećnog slučaja tu je bilo najteže odrediti. Drama dozvoljava obe mogućnosti za Ofelijinu smrt.

---

<sup>316</sup> *Ibid*, str. 326.



Kako bih mogla da prihvatim izazov K.T. Nili da „ispričam Ofelijinu priču“, a da se jednostavno ne odvojim time što ću se odlučiti za logično, ili čak polemično čitanje, pita se Dejn. I obrnuto, kako da nastavim a da jednostavno ne veličam Ofelijino dementno buncanje, da se ne vežem tako što ću odabrati da slavim njenu bolnu fragmentaciju? Možda samoj sebi zadajem bolestan zadatak?

Isprva, Ofelijin psihički identitet izgleda definisan spolja, društveno konstruisan. Iako se za psihu svakog čoveka može reći, sa stanovišta psihoanalize, da je izgrađena kao rezultat društvenih interakcija, Ofelijin jedinstveni razvoj dao joj je naročito propustljivu psihu. Bez majke i potpuno okružena muškarcima, Ofelija je oblikovana tako da se uklapa u spoljne zahteve, da odražava želje drugih. Njeno ime potiče od grčke reči koja znači pomoć, te izgleda kao da je osuđena na mučeništvo na lotaru muških fantazija i prioriteta. Tu mladu ženu koju Žak Lakan naziva „taj mamac zvani Ofelija“<sup>317</sup>, koriste, zloupotrebljavaju, zbunjuju - potpuno njome manipulišu muškarci u njenom životu: otac, ljubavnik, brat, kralj. Prigušivana, ignorisana, sumnjičena, Ofelija kojoj nisu verovali i kojoj su naređivali da ne veruje u sopstvena osećanja, misli i želje, fragmentirana je kontradiktornim porukama. Nakon što je njena jedina majčinska figura, Gertruda, pokazala nevoljnost da saoseća s njom u trenutku njene najveće potrebe, Ofelija je lišena materinske brige, u egzilu na golom ostrvu okruženom muškarcima. Izgledajući kao da upija opšte odsustvo vere u sopstvenu inteligenciju, vrlinu i samostalnost, Ofelija ostaje sa identitetom osmoticčki otvorenim za spoljne uticaje; to jest, izgleda da joj nedostaju jasne psihičke međe.

I otac i brat guše Ofeliju u incestuoznom zagrljaju, obojica su samozvani tutori njenog moralnog, intelektualnog i čak psihološkog razvoja. Zato je Leverenc i rekao da će Ofeliji tek ludilo doneti slobodu izražavanja i sopstveni identitet. Za Laerta je Ofelija kao čestita boginja koju može da postavi na pijedestal daleko iznad francuskih „fufa“ koje, kako njegov otac pretpostavlja, često posećuje.

---

<sup>317</sup> *Ibid*, str. 328.

Dok je Ofelija za Laerta anđeo, za Polonija predstavlja imovinu, robu koju treba prodati, i to, idealno, tako da najveći profit pripadne njemu. Vraćajući je u trajno detinjstvo, Polonije uči svoju „zelenu devojčicu“ ("green girl", I.3.101) da bude poslušan robot spreman da se povinuje svakoj njegovoj zapovedi. Upozorivši je da će ga, ukoliko bude postupala po svome, napraviti budalom "tender [him] a fool" (to jest, u izvesnom smislu, rogonjom; I.3.109), Polonije zabranjuje Ofeliji samostalnost želje, izbora, postupanja, čak i misli. "Ti sve jasno ne razumeš još, / ko što mojoj kćeri, a tvojoj časti liči.. [Ali] Znaj: ludo si dete, / kad za gotov novac primaš znake te / koji nisu zlato." (I.3.96-97, 105-109)

Nakon što Ofeliju Hamlet napadne verbalno, a verovatno i fizički, tokom Polonijevog malog ljubavnog testa, Kralj i njegov savetnik razmatraju mentalno stanje kraljevića sedamnaest stihova pre nego što se njen otac seti da je uopšte primeti. Polonije je izgleda i dalje nestrpljiv da iskoristi Ofeliju kojom je lako manipulirati da bi se orodio sa kraljevskom porodicom, te tokom „Mišolovke“ insistira da Klaudije shvati Hamletovu sumnjivu pažnju prema njoj kao demonstraciju kraljevićeve strasti (III.2.109). Potpuno nemaran za Ofelijine potrebe, Polonije manipuliše i njenim umom i telom da bi zadovoljio svoju želju za vlašću. Laertovim opreznim pridikovanjem (I.3.45) i Polonijevim grubim tutorisanjem, i brat i otac usporavaju Ofelijin fizički rast, gušeći njen lični razvoj da bi zadovoljili sopstvene potrebe.

Slično tome, Ofelijin ljubavnik slepo zanemaruje njene psihološke potrebe radi svojih sopstvenih. U Hamletovom svetu mašte, da je žena „poštena“ znači i da je čestita i da je verna.

Bez autonomne želje, Hamletova poštena žena služila bi kao inertno ogledalo, iskrivljeno taman toliko da odražava njegov kraljevski lik malo uvećan. Gertruda se pokazalo nepoštenom koristeći svoju samostalnost, što Hamlet doživljava kao

zastašujuću provalu ženske želje, ili „seksualizovanog majčinskog tela“<sup>318</sup> Ulazeći u Ofelijinu odaju, čitajući njen izraz lica, a onda uzdahnuvši kraljevski, i „žalosno i duboko“ ("piteous and profound", 2.1.94), Hamlet izgleda zaključuje i da je ona kriva, stavlja je u isti koš sa „posrnulom“ Gertrudom. Ironija je, naravno, ta što se Ofelija uopšte ne ponaša autonomno nego poslušno. Svojom poslušnošću prema ocu, Ofelija se pokazuje kao suštinski *poštena* žena, iz patrijarhalnog (tj. Hamletovog) ugla – ona koja će po dužnosti prvo poslušati oca, pa onda muža. Ipak, bez obzira na Ofelijino stvarno ponašanje, šta god ona uradi izgleda podgreva Hamletove sumnje, njegovu nemogućnost da veruje u njeno suštinsko poštenje. Ofelija za Hamleta nije *ličnost*, već samo spektar njegovih psihičkih strahova, u suštini svedena na svoju utrobu koja je leglo pokvarenosti, mračna jama gde se legu grešnici (III.1.121-22). Tako kada Hamlet Ofeliji dodelu ulogu nepoštene žene, on je implicitno izjednačuje sa ženskim genitalijama koje su se u jeziku elizabetinskog doba nazivale „ništa“ („nothing“).<sup>319</sup> I zaista, budući da joj je identitet građen uvek u odnosu na nekog drugog, Ofelija u suštini zahteva. Kao Laertova sestra, ona predstavlja model ženskog savršenstva (IV.7.29) čiju čestitost on može da potvrdi i u čijem sećanju on može da dokazuje svoju muškost. Kao Polonijeva ćerka, ona je zauvek „beba“ koju on treba da podučava (I.3.105), iracionalno biće koje on može da „pripusti“ kraljeviću da bi se približio novom Kralju. Kao Klaudijev podanik, ona pruža mamac upotrebljen za ispitivanje razloga Hamletovog ludila (II.2.49), zgodan izgovor iza koga on može sakriti svoju krivicu. A kao Hamletova ljubavnica, uprkos seksualnoj vernosti, ona figurira kao „slabost“ ("frailty") (I.2.146) ženske vrline, čijem se mrtvom (to jest, inertnom) mesu on može konačno predati i javno priznati svoju strast (V.1.264-66), a da pritom ne mora da ima erotski odnos odraslih. Bez ličnih egoističkih granica, Ofelija je, izgleda, primorana da upija svaki psihički identitet koji joj se nametne.

---

<sup>318</sup> Adelman, *Ibid*, str.15, 27.

<sup>319</sup> Eagleton, Terry: *William Shakespeare*, str. 64, 107.

Kao srednjevekovna Alisa, koju beskrajno vuku niz spiralu psihičke zečje rupe, ona može samo da slabo odgovori da ne zna šta da misli: "Ja ne znam, oče, šta bih mislila." (I.3.104). Pružajući pomoć muškim strepnjama, služeći kao platno na koje muškarci mogu da projektuju svoje fantazije<sup>320</sup>, pasivno telo na kome, oko koga i kroz koje oni mogu da izvode svoje drame, Ofelijin diskretan identitet izgleda da nestaje iz priče. Muški glasovi joj i dalje pune glavu i vode joj misli. Kada se pravci tih misli zamute, ona je sve više zbunjena, odvojena od bilo kakvog osećaja ličnog identiteta, dok na kraju ne prizna Hamletu da ne misli ništa („Ja ne mislim ništa, gospodaru“ (III.2.116 - naglasila Dejn)). A onda odjednom – dok joj je brat u Francuskoj, a ljubavnik prognan u Englesku zbog ubistva njenog oca – glasovi utihnu. Suočena sa takvom grmljavinom tišine, Ofelija poludi.

Ludilo postaje Ofelijino poslednje utočište, njen nesvestan revolt. Zaista, šta joj preostaje da uradi? Naučena da prima muške zapovesti, kako sad može da bez njih postupa samostalno? Kako može naći reči da izrazi svoju frustriranost i čežnju, kako da iznese svoj protest? Da bi to uradila ona mora da eksplodira van kategorija koje bi trebalo da je okružuju, mora da pređe granice normalnog, u mesto gde može da prvo locira, a zatim izrazi svoj bes. Svi muškarci u njenom životu hteli su da sviraju na njoj kao na svirali, da znaju gde su rupice, da iščupaju srce njene tajne, da je čuju od najnižeg tona do vrha lestvice. Ofelija je bila sud u koji je sipan identitet. Nudeći joj beg od toga, ludilo joj pruža mogućnost da konačno izrazi svoj bes i svoju želju. Svi muškarci se stapaju u njenom ludom zamišljanju – svi glasovi koji su kontrolisali njen život, njenu savest, njenu psihu – sve spoljne sile rešene da manipulišu njome radi svojih potreba. Ludilo oslobađa Ofeliju nametnutih represija poslušnosti, čestitosti, strpljenja, oslobađa je prepisanih uloga ćerke, sestre, ljubavnice, podanika. Do sada ćutljiva Ofelija sada traži da je čuju, više " Molim vas, pazite!" kad god se Kraljica Danske usudi da je prekine (IV.5.28-35). Budući da su Ofelijino „ja“ definisali muškarci koji su obeležili njen

---

<sup>320</sup> Adelman, *Ibid*, str. 36.

svet, njen beg u ludilo obećava da će joj omogućiti da otkrije sopstveni identitet. Ofelija postaje, kako Nili tvrdi, jurodiva<sup>321</sup>, a jezivi znaci uvidi koje pruža ludilo nju oslobađaju, umesto da je ludilo njima goni.

Kako u Danskoj nije sve onako kako se čini, Ofelijino ludo buncanje odražava šizmu između privida i stvarnosti, između onoga što „se čini“ i onoga što „jeste“. Kako sugerše **Randžini Filip**, „u svom ludilu Ofelija oponaša pokvarenost države Danske<sup>322</sup>, pružajući diskurs sa više konotacija, u kome se ono što na površini izgleda kao značenje njenih reči odmotava nad analizom koja otkriva dvojnost ispod te površine. Svojim ludilom u kome ima „metode“, Ofelija govori subverzivno, izražava „opasna nagađanja“ ("dangerous conjectures" (IV.5.15)) i izgovara konkretne navode.

Ofelijine pesme, kako kaže **Piter Seng**<sup>323</sup>, „odražavaju, makar i mračno, sva glavna pitanja drame“. Svaka od njih kao „fragment narodne balade“, sadrži brojne nivoe optužbi i žaljenja, protesta i čežnje. Ofelija počinje prvu pesmu odmah nakon što su je pustili kod Gertrude. I zaista, njena pesma žala, praćena deljenjem cveća, implicira da Ofelija izvodi sahranu – ali ne samo u čast svoga oca. Ona s gorčinom svakome deli odgovarajuće cveće (za Laerta, ruzmarin i daninoć označavaju sećanje i misli; za Gertrudu, paprati predstavljaju bračno neverstvo; za Klaudija, bela rada označava kajanje i ljubav osuđenu na nesreću) kao da izvodi detaljnu elegiju u čast svih okupljenih. Kako sugerše Čerel Gilfojl (Cherrell Guilfoyle), ovo je „cveće za sahranu, podeljeno onima koji će uskoro umreti – Kralju, Kraljici, Laertu i sebi samoj.“ Ipak, zanimljivo je to što je usred tog sumornog rituala, između dva melanholična fragmenta, ona otpevala još jedan stih, upadljivo nevezan za temu sahrane po tonu:

---

<sup>321</sup> Neely, Carol Thomas: "Feminist Modes," str.10, citat po Dane, *Ibid*

<sup>322</sup> Philip,Ranjini: "The Shattered Glass: The Story of (O)phelia," *Hamlet Studies* 13.1-2 (1991): 73-84, str. 79, citat po Dane, *Ibid*

<sup>323</sup> Seng, Peter J.: "Ophelia's Songs in *Hamlet*," *Durham University Journal* 25.2 (1964): str.77, citat po Dane, *Ibid*

Jer dragi moj meni je sve veselje.

(IV.5.184)

Budući da je, kako je **Hari Moris** pokazao,<sup>324</sup> "robin" bio kolokvijalan elizabetanski naziv za muške genitalije, Ofelijin stih je jasna seksualna aluzija. Štaviše, budući da ovaj stih očigledno potiče iz balade o Robinu Hudu, Ofelija izgleda preuzima ulogu Deve Marijane, koja je „ponekad delila cveće na Majskim igrama“ i koja je „postala sinonim za promiskuitet“. Nakon njenog mrmljanja o očevoj smrti ("Kažu da je lepo svršio," IV.5.183) sa ovim stihom iz balade, Ofelija je i oslobodila svoju želju uprkos Laertovom prisustvu (ili možda baš zbog njega), i uključila figuru odsutnog Hamleta, predmeta njene želje (koji je nju gurnuo u Marijaninu ulogu prostitutke, III.2.108-246), u ceremoniju svoje sahrane.

U svom ludilu, Ofelija predstavlja jedinstven ekspeze o društvu, o burnoj stvarnosti pod uglačanom površinom mirnoće; ona dotiče gomilu nezadovoljstava (svoje) civilizacije. Kroz svoj razuđeni govor, Ofelija implicitno naglašava ispraznost banalnih pobožnosti, pa neprimereno mumla neke religiozne epitete, a neke iskrivljuje – tako "God yield you" postaje „good dild you,“ „By Jesus“ postaje „By Gis,“ "for charity" postaje "Saint Charity," i, možda najzanimljivije, "By God" postaje "By Cock" (IV.5.42, 58, 61). Svojim „nekoherentnim“ govorom, Ofelija otkriva licemerja koja vire ispod površine naizgled mirne porodične jedinice (rodoskrvni brak Kralja i Kraljice, rodoskrvni nagoni Polonija i Laerta da uguše njen subjektivitet). Ona osuđuje lažnost seksualne ljubavi (Hamletovo bezdušno zavodjenje pa ostavljanje, Gertrudina slaba odanost). Ona opisuje proizvoljnost političke moći (mlađi brat koji nasleđuje tron i ženu svog starijeg brata, a zatim i njegova privilegija da protera svog rivala, Ofelijinog ljubavnika).

---

<sup>324</sup> *Ibid*, str.332.

Pružajući otpor prisvajanju i prevođenju, Ofelija zahteva da konačno govori u svoje ime. Kroz svoje ludilo, kako veruje **Džoana Montgomeri Bajlz**,<sup>325</sup> „Ofelija napokon uspostavlja dijalog sa samom sobom, ali – slušaoci, koji je po prvi put stvarno slušaju, nisu više neophodni. Njoj ne treba nikakav odgovor. Otkrila je sopstveni glas, svoje unutrašnje ja.”

Ipak, ona „govori“ u delovima svakodnevnog, mada nepovezanog govora: narodne balade, tradicionalne legende, rutinske pobožnosti, čak i porodični izrazi pozdrava i opraštanja. Važan posao koji njena psiha nastoji da obavi, izvitoperenje konvencije da bi pronašla sredstvo kojim može da izrazi protest zbog represije koju je trpela celog života, konačno podriva sama *konvencionalnost* njenog govora. Njene prepoznatljive pesme i aluzije maskiraju dublji subverzivni sadržaj njenog buncanja, pružajući njenom slušaocima spreman put negiranja. Oni će ih iskriviti tumačenjem koje će (opet) poslužiti njihovim emotivnim i političkim ciljevima.

**Šarlot F. Oten**, objašnjavajući Kraljičine eufemizme, kaže: „Čestita Ofelija u smrti je ovenčana cvetnim genitalijama.”<sup>326</sup> Koristeći botaničku istoriju i običaje žaljenja, Oten tvrdi da orhideje kojima je Ofelija posuta u sceni davljenja metaforički „sugerišu besramno neskromnu kopulaciju“, „uzdižu animalnu seksualnost“ i čak „navode muškarce na razvrat“. Zapravo, nesrećnica „kiti sebe cvećem čija seksualnost je tako očigledna da noseći ih ona sebe sramoti“. „Laert se s pravom moli za neko prikladnije cveće“.

Tako, ovo tumačenje sugeriše da uznemirena Ofelija sa tom falusnom niskom cveća, koja navodi na razvrat, sasvim nenamerno pada u „potok koji plače“ i biva odvučena u blatnu smrt, nesposobna za sopstveni jad. Po Gertrudinom tumačenju, Ofelijina smrt je nesrećan slučaj nesvesno zanesenog deteta.

---

<sup>325</sup> Montgomery Byles, Joan, citat po Dane, *Ibid*, str.332.

<sup>326</sup> Otten, Charlotte F.: "Ophelia's 'Long Purples' or 'Dead Men's Fingers,'" *Shakespeare Quarterly* 30.3 (Summer 1979): str. 398.

Međutim, ako se okrene, njena poslednja scena ludila, u kojoj Ofelija deli prisutnima cveće za sahranu, može se posmartati kao smišljeno opraštanje. Sebi daje, koja znači kajanje – prikladan cvet za nekog ko namerava da se ubije. Ofelijin izbor može se posmatrati kao jedina hrabra – i zaista racionalna – smrt u Šekspirovoj krvavoj drami.

Dopada mi se, kaže Dejn, da vidim Ofeliju kako se namerno penje do vrbove grane koja raste pored potoka, sa teškim kamenjem privezanim za pojas. Sa ove prijatne visine, iscrpljena, a opet na čudan način zadovoljna Ofelija, posmatra neko vreme „staklast tok“ ("the glassy stream" (4.7.166)) i u njemu svoj odraz, i kad ga napokon prepozna, odlučuje da se s njim stopi...

Ofeliji je Hamlet pisao „Tvoj zanavek... dok je ova mašina njegova, Hamlet“. Smisao njegove bezvoljnosti je u tome što ta mašina više nije njegova, to je tragički automatizam. Raskol između dva sveta dostiže vrhunac u odaji njegove majke, kad on vidi Duha, a majka kaže da je to „ludila samog izum vešt“, ekstatično bolesna vizija rastrojene uobrazilje. Eto gde je vreme izašlo iz zgloba. I Sen je podređena tuđoj volji, volji tragedije<sup>327</sup>. Za Hamleta ne postoji ženska ljubav. Ona je u ovom svetu, a on je van sveta; u njegovoj duši nema mesta za nju. Njegovo ponavljanje reči „nunnery“ kao da je povezano sa njenim besmislenim napevom „hey non nonnym hey nunny“ („hoj, naninininena“, IV, 5).

Ofelijino ludilo je tužno, molitveno. Laert ukazuje na njegovu delotvornost kad kaže da ga ni svesna, kad bi ga gonila na kraj sveta, ne bi više tronula.

Gertruda je od samog početka sposobna za vizuru krivca kroz koju posmatra Hamletovu patnju<sup>328</sup> ("Strepim da drugi razlog ne postoji / Do onaj glavni: a naime oca / Njegovog smrt i brak naš prenačljeni" II.ii. 56-57. Dok sprovodi u delo Hamletova uputstva za izveštavanje o njegovom ludilu (III.iv.189-

---

<sup>327</sup> Vigotski, *Op.cit.*, str. 452.

<sup>328</sup> Fuko, *Op.cit.*, strana 324.



190; 4.1.7), izgleda da odigrava sinovljev scenario dobre majke, birajući njegove interese pre muževljevih. Ona, naravno, možda veruje da je lud i misli da je njen izveštaj mužu korektan; svakako njena hrabra odbrana muža u narednoj sceni gde se pojavljuju zajedno – kada telom spreči Laerta, u IV.5.122, sugeriše da nije u potpunosti usvojila Hamletovo mišljenje o Klaudiju.

Opis Ofelijinog ludila koji daje gospodin u IV.v.6-13, Šekspirov „dokument o ludilu“, daje mogućnost tumačenja u psihološkom, tematskom i rodnom kontekstu, ističući razlike između Hamletovog glumljenog i Ofelijinog stvarnog ludila. Ofelijino ludilo predstavljeno je gotovo u potpunosti kroz fragmentaran i tematski koherentan diskurs. Njime se rituali, inače vezani za natprirodno, sekularizuju. Ofelija recituje formule, priče i pesme koje ritualizuju prelaze transformacije i gubitka – izgubljenu ljubav, izgubljenu čestitost i smrt. Na ove prelaze aludira se u socijalnim formulama pozdravljanja i opraštanja: „Dobro, Bog vam platio“, „Laku noć gospođe, laku noć“ (IV. v. 42, 73); u verskim formulama milosti i blagoslova: „Bog vam blagoslovio obed!“, „Bog rajski neka mu da san, / I svim dušama hrišćanskim“ (IV.v. 44, 198-99); u aluzijama na narodne legende ili priče metamorfičnih promena statusa ćerki: priče o „sovi koja je bila pekarova kći“ (II, 42-43) i na gospodarevu kći koju je oteo čuvar.

Njene pesme takođe predstavljaju krnje rituale prelaza. Ljubav i njen gubitak otelovljene su u pesmi o „pravoj ljubavi“, koju zamišlja sa pokloničkim šeširom, štapom i sandalama. Ona peva o gubitku nevinosti na Dan Sv. Valentina kada je devojka i u bukvalnom i u metaforičkom smislu prešla prag. Ova zamišljena defloracija predupređuje i onemogućuje bračni ritual. Ostale pesme žale smrt i obeležavaju skroman pogrebni ritual – odar bez cveća. To Ofeliji omogućuje da ožali oca, „obavi“ njegovu sahranu, sretne se s njegovim beživotnim telom i nađe utehu u gubitku: „Nesta ga, nema ga, ne, / Uzalud suze sve“ (IV.v. 196-97). Ovaj centralni gubitak i njegovi rituali upiju Ofelijine druge gubitke, zamišljene ili stvarne – gubitak ljubavnika, nevinosti ili zdravog rasuđivanja („fair judgment“).

Njeno deljenje cveća na dvoru nastavak je ovog rituala – simbolizuje gubitak ljubavi, defloraciju i smrt. Kao što je Laert rekao, ovo je mnogo potresnije nego da je ona zdravog razuma pa poziva na osvetu.

Kontekst Ofelijine bolesti<sup>329</sup>, kao i kasnije histerije, jeste seksualna frustracija, društvena nemoć i nasilna kontrola nad ženskim telom. Sadržaj njenog govora odražava ovaj kontekst. Laertova reakcija „Setu i bol i strast i pak’o sami/ U draž i ljupkost ona preobrati“ (IV.v. 187-88) – pokazuje kako čitanje ludila koje se samo predstavlja estetizuje njeno stanje, ublažavajući i društvenu kritiku i aspekte njegovog otuđenja. Na sličan način, Gertruda govori o Ofelijinoj smrti kao lepoj, prirodnoj, erotizovanoj. Predstavljanje Ofelijinog ludila uvodi rodnu infleksiju u konvencije čitanja ludila.

Razlike između rodova takođe ističu kontraste između Hamleta i Ofelije. Iako se Ofelija u scenama ludila može posmatrati kao Hamletov dvojnik<sup>330</sup> tokom njegovog odsustva iz Danske, Hamletovo ludilo je u svakom aspektu kontrastirano s njenim, delom i da bi se istakla razlika između njegovo glumljenog i njenog stvarnog ludila. Njegov diskurs, iako duhovit, divalj i bizaran, gotovo nikad nema onu fragmentarnu, „citiranu“, ritualizovanu odliku: „... a ni ono što je govorio / Na ludilo ne liči“ (III.1.164-65). Jedino kada i on „zvuči kao ludak“ je nakon susreta sa očevim duhom, kada Hamlet mora da se naglo vrati u ljudski, sekularni svet svojih prijatelja.

Kontrast između Ofelijinog ludačkog, a Hamletovog razmatranog samoubistva u drami predstavlja razliku potrebnu koju je trebalo napraviti između planiranog samoubistva (*felo-de-se*), kao verskog greha i građanskog zločina, i ludačkog samouništenja (*non compos mentis*). Ludilo je oslobađalo samoubicu krivice i dozvoljavalo adekvatno nasleđe i sahranu. Dok bi Hamletovo samoubistvo bilo čin greha (iz očaja) i zločina protiv „kanona“, Ofelijino

---

<sup>329</sup> *Ibid*, str. 325.

<sup>330</sup> Džoana Klajn Ofeliju vidi kao Hamletovog surogata, a Lajons kao ogledalo Hamletove melanholije, *Ibid*

samoubistvo Gertruda opisuje kao slučajno, pasivno, nevoljno, ludo. U Engleskoj tog vremena, utapanje je bilo najčešći način samoubistva kome su pribegavale žene, ali je i utvrđivanje da li je smrt bila svojevolljna ili slučajna time bilo teže.

U sceni V četvrtog čina vidimo još jedan drugačiji vid ludila, u slučaju Ofelije. Ljupko biće, koje pred našim očima klizi pa iščezne poput priviđenja nežnosti i čistote, plače nad nedaćama koje su zadesile njenog dragog i žali zbog promena koje je u njegov odnos prema njoj donela bolest, sada je žrtva iste, ako ne i još strašnije bolesti.

Ljupko je i strpljivo podnela sve što joj je mentalna bolest voljene osobe nanela, a dečjom poslušnošću prema starom dvorjaninu Poloniju, koga je volela verno i iskreno uprkos njegovim ludostima, pokušala je da uguši čist plamen koji je u njenim grudima goreo za Hamleta. To ju je koštalo tužne bitke, a ipak, iz osećanja dužnosti morala je da pokuša. Ali, kada se mač njenog dragog zabije u srce voljenog joj roditelja, mera njene tuge je prevršena. Njeno nežno srce, do tada puno puta ranjeno, sada je zauvek slomljeno, a njen čisti i nežni um sada je krhotina. Iako postaje manična, ona nije divlja, ostaje ona ista nežna Ofelija puna ljubavi. Uistinu osećamo neku vrstu olakšanja kada je smrt odvede od tuge i zbunjenosti njenog kratkog i melanholičnog života.

Ofelija je, uprkos nežnosti, bila žena snažnog karaktera i da bi se slomila, bili su potrebni teški udarci u nizu. Hamletovo čudno ponašanje je veoma uznemirilo i uplašilo, a on, iako nije izgovorio ni reč, svojim bolesnim ponašanjem i pojavom ranio je u najtananije delove duše, ne toliko strahom koliko žaljenjem, pogotovo što je možda ona nevini instrument u rukama drugih zbog kojih je Hamlet postao takav.

U III činu, Scena I, njeni strahovi se samo potvrđuju nemilosrdnim udarcima kojima joj ranjava srce. Poslednji udarac koji dobija, nasilnu Polonijevu smrt, zadao joj je Hamlet svojom rukom. Prethodne nedaće, iako dovoljne da slome neki duh sa manje nade, ona je podnela; ali ovo je već previše. Gorka čaša je

ispijena i ona tone u neki vid blage manije, čija je beznadežnost poznata svima koji se bave mentalnim bolestima. U njenom govoru mešaju se koherentnost i nekoherentnost, a uprkos svemu, ispoljavaju se njena iskrenost, ljupkost i toplina puna ljubavi. To vidimo u prvim rečima koje izgovori u tom stanju,

A gde je lepo veličanstvo Danske?

Ove reči, kao i one koje će uslediti, ulaze u uho pune tužne, melodične nežnosti i u celoj književnosti ne postoji ništa patetičnije.

U njenoj nekoherentnosti, kao što je to obično slučaj, dominira jedna ili dve misli. Te misli se fantastično prepliću oko njenog mrtvog oca, sa jednom ili dve opskurne aluzije na njenog ljubavnika:

Kako ću vernog dragog poznati  
meć drugim neverama?  
Po njegovom šeširu i štapu,  
i sandalcipelama.

Ova strofa ukazuje na neku nejasnu pomisao na njenog ljubavnika, ali dominira misao o ocu, što govori i sledeća strofa koja je odgovor na kraljičino pitanje o značenju te pesme:

Šta želite? Zaista, molim vas, čujte:  
(peva)  
On je umro i otišo, gospo;  
on je umro, znam;  
nad glavom mu je zelentrava,  
a niže nogu kam.

Pokrov mu beo ko gorski sneg...  
Išaran ružama,  
koje odoše u grob neorošene  
ljubavnim suzama.

Potpuna nekoherentnost u njenom odgovoru na Kraljev pozdrav sasvim je prirodna:

KRALJ

Kako ste vi, lepa gospođice?

OFELIJA

Dobro, bog vam pomogao. Kažu da je sova bila kći  
jednoga pekara. Gospode, mi znamo šta smo, ali ne znamo  
šta možemo biti. Nek bog bude za vašim stolom!

Opscenost stihova koji počinju sa "Sutra je praznik Svetog Valentina;" iako šokantna, takođe je sasvim prirodna. Ona to izgovara nesvesno, kao i većinu reči koje joj beže sa usana, te time gube na snazi. Nakon te opscenosti, slede slatke i nevine reči:

OFELIJA

Ja se nadam da će sve biti dobro. Moramo biti strp  
ljivi. Ali ne mogu da ne zaplačem kad pomislim da će  
ga položiti u hladnu zemlju. Moj brat će doznati to; i  
tako, ja sam vam zahvalna na dobrom savetu. Hodite, mo  
je kočije. Dobru noć, gospoće; dobru noć, mile gospe; do  
bru noć. Dobru noć.

U narednoj sceni gde se pojavljuje, Ofelija je odevena u slamu i cveće, i, iako još maničnija, i dalje na umu ima pre svega smrt svog oca, pa ona peva:

Bez pokrova je na nosilima sada;  
hoj, nanininina,  
a mnoga suza na njegov grob pada...  
Zbogom ostaj, golube moj!  
Morate pevati: dole, dole,  
ako ga zovete dole.

O kako zvrji točak. To je neverni ključar  
koji je ukrao kćer svoga gazde.  
Evo ruzmarina, to je za uspomenu.  
Molim te, dragi, sećaj me se ti.

Evo dana i noći za ljubavne misli. Evo mirođije, za vas, i kandilke; evo rutvice za vas;  
a evo je i za mene; nazovite je trava milosti nedeljne.  
O, vi morate svoju rutvicu nositi iz drugog razloga.  
Evo krasuljka. Dala bih vam ljubičica, ali su sve  
uvele kad je moj otac umro. Kažu da je lepo svršio,  
(peva) Jer dragi moj meni je sve veselje.

Teret njene poslednje pesme je isti, njen mrtvi roditelj.

Zar neće opet doći?  
O, zar on neće doći?  
Ne, neće; umro je on već;  
hajd i ti na smrtnu postelju leć,  
on nikada neće doći.  
Brada mu bila bela ko sneg,  
a ko od lana vlasi.  
On ode, nema ga sad;

i zalud nam je jad;  
ti, bože, dušu mu spasi!  
I za sve hrišćanske duše molim boga. Bog  
neka vas štiti!

Ovo su poslednje reči koje je izgovorila Ofelija; ostalo znamo preko drugih.

**Džojs**<sup>331</sup> je isticao da je velika pogreška u dramaturgiji Hamleta to što Ofelija poludi, zato što njeno ludilo stvarno i potresno predstavlja Hamletovo ludilo kao puko izigravanje zbog nekih potreba. Znamo da je jedna od dilema u drami da li je Hamlet odista lud ili samo glumi ludilo, jer naspram Ofelijinog stvarnog ludila Hamletovo zaista izgleda kao lakrdijaško skakutanje po sceni. Koristeći se Ofelijinim likom, Džojs kaže da njena ljubav prema Poloniju, što ima jako veliki uticaj na razvoj radnje, Poloniju koga smo već upoznali kao patetičnu matoru budalu koja stoga čak ni ljubav svog deteta verovatno ne zaslužuje, pretvara Hamletovu ljubav u karikaturu ljubavi i strasti. I jedno i drugo postaju karikature zbog toga što imamo jednu strast koja je prava i jednu strast koja to zapravo nije. Ta strast je umetnost kroz koju on pokušava da pobedi ovu životnu nesreću, svoju životnu frustraciju. Slična ga sudbina čeka i dva se ludila stapaju u jedan vrtlog. Ludila Šekspirovih junaka, ne uvek doslovna ludila naravno kao što je Ofelijino, već ludila na različite načine manifestovana, spajaju se sa Šekspirovim uslovno rečeno ludilom u onaj strašni kovitlac ludila iz koga nastaje Šekspirova velika umetnost, to je teza Stivenova. Stiven hoće da kaže da je sve što se Šekspiru u životu događalo neki način projekcija njega samog.

**Ron Rozenbaum** u knjizi *The Shakespeare Wars* ističe da je Harold Dženkins, priređivač Ardenovog *Hamleta*, bio naslednik čuvenog edinburškog profesora Dž. Dovera Vilsona. Upravo Vilson, veoma uticajan na glumce i reditelje, ubedio je Džona Gilguda da je Hamlet čuo razgovor u kome Polonije daje Ofeliji

---

<sup>331</sup> Paunović, predavanje u Narodnoj biblioteci, preuzeto sa [www.nb.rs/view\\_file.php?file\\_id=720](http://www.nb.rs/view_file.php?file_id=720), str. 5

uputstva i da je to razlog onako burne reakcije u “manastirskoj” sceni. Profesor Dženkins je zadržao Laertove stihove iz Folijskih, kojih u Kvartu nema, na mestu gde se brat prvi put susreće sa ludilom svoje sestre i pita “da li je moguće da um mlade devojke bude smrtan kao život starca”. Stihovi kojih u Kvartu nema, jer odmah sledi Ofelijina pesma, su Laertove reči: “Priroda je nežna kad voli, i u nežnosti / Skupocen kakav zalog sebe same / Šilje za onim koga voli”.(IV.v.) Dženkinsovo objašnjenje je da je “ljudska priroda, kada voli, izuzetno osetljiva i, kao takva, šalje dragocen deo sebe da ide za predmetom njene ljubavi. Kada voljena osoba ode, deo Ofelijinog uma takođe ode...”. Ljubav, pa potom žalost, dovode Ofeliju do ludila – to isto je doživeo i Hamlet<sup>332</sup>.

Ofelijino ludilo fokusirano je na takav način govora da je ne mogu ignorisati, zato što je pre toga sve vreme ignorišu i ućutkuju. Tek kad poludi počinju da je slušaju! Nakon “manastirske” scene, otac joj kaže da ne treba da im priča šta je Hamlet rekao jer su sve čuli. (3.1.76). Kad traži prijem kod kraljice nakon Polonijeve smrti, Gertruda odbija razgovor sa njom (5.1.). Njenu traumu karakteriše mreža poluistina i očevih nastojanja da poriče njenu percepciju. Tajnovitost koja prati Polonijevu sahranu, u kombinaciji sa činjenicom da joj je čovek koga voli ubio oca koga je takođe volela, kao i nemogućnost da otvoreno žali oca i iskali bes, a kamo li da o tome sa nekim porazgovara, doprinose njenom slomu. Po teoriji traume, tajanstvenost i izuzetna teškoća da ispriča šta se desilo jednako joj škode koliko i sama ta dela.

Još jedan način da se sagleda trauma koja je dovodi do ludila je taj da, uz očevu smrt i bratovljevo odsustvo, ona gubi mušku zaštitu i nema nikakav status, kao neudata žena. Hamletov napad na nju u “manastirskoj” sceni delimično je uzrokovan njegovim gnevom što mu ona nije dostojna partner u kovanju plana protiv Kralja.

O sceni Ofelijinog ludila **Ketrin Mensfeld** je napisala:

---

<sup>332</sup> Rosenbaum, *Op.cit.*, str. 61.



„Scena ludila je, kad je sagledate hladne glave, veoma loša. Ona u potpunosti zavisi od efekata na jednu Ofeliju. Kralj i kraljica su samo posmatrači. I ko bi poverovao da je usamljena ljubičica uvela kada je ta pompezna stara luda umrla? I ko bi poverovao da ga je Ofelija stvarno volela, te da nije bila zahvalna što će doručkovati na miru, bez pridika?“<sup>333</sup>

Ofelija u sebi potiskuje borbu one slatke i nevine devojke kakvom je nazivaju Laert i Kraljica (doduše, samo oni) i osobe kakva je u svom tajnom životu. Što je više hvale, ona se oseća usamljenijom. Kada je Hamlet ostavi, ona i dalje može da živi jer se nada olakšanju, bilo time što će joj se Hamlet vratiti, ili će jednog dana sve priznati ocu. Unapred znamo da će Ofelija izgubiti razum da bi olakšala srce tereta svoje ljubavi sa Hamletom; i, prema tome, da će misterija izaći na videlo baš u toj sceni. Ona odlazi u smrt da bi priznala svoju tajnu i stekla mir. Njen venac odaje tajnu – dugi prsti („long purples“) ima nekoliko vulgarnih naziva, lat. *Orchis mascula* Lyte *Herbal*, 1578. Zašto bi inače Kraljica pravila gotovo opscenu digresiju opisujući njen venac?<sup>334</sup>

Najekstremnije frejdovsko tumačenje čita *Hamleta* kao dve paralelne psihodrame, dva pandana o incestuoznim vezama Hamleta i Ofelije.<sup>335</sup> Kako **Teodor Lidz** predstavlja ovo gledište, Hamlet je neurotično vezan za majku, a Ofelija ima nerešenu edipovsku vezanost za oca. Ona ima fantazije o ljubavniku koji će je oteti ili joj čak ubiti oca, a kad se to i desi, krivica i zaostala incestuozna osećanja joj unište razum. Po Lidzu, Ofelija doživi slom zato što ne uspe u svom ženskom razvojnom zadatku preusmerenja seksualne vezanosti sa oca na čoveka uz koga se može ostvariti kao žena.

---

<sup>333</sup> *Ibid*, str. 68.

<sup>334</sup> *Ibid*, str. 72.

<sup>335</sup> *Ibid*, str. 235.

**Benet Sajmon** počinje pričom o Frojdom snu iz 1895. godine, koji je psihoanalitičar zapisao i, potom, objavio u svom *Tumačenju snova*<sup>336</sup>. Naime, u snu je video ženu koja se gušila od bolova u grlu, stomaku i abdomenu. Frojd je procenio da se radi o histeričnom izrazu potisnute seksualnosti mlade žene koja je nedugo pre toga postala udovica. Starogrčki lekari su znali da su mlade devojke i udovice najpodložnije bolestima materice koje su nazivali „histeričnim“. Ta pojava nam je dobro poznata po Kralju Liru i njegovoj „majci“ koja ga je gušila, a povezuje se i sa Ofelijom kao mladom devojkom – žrtvom te bolesti.

**Harold Blum** se buni zato što Hamlet Ofeliju muči do ludila.<sup>337</sup> Njemu nije potrebna ljubav: to je njegova usamljenička sloboda, koja izaziva nerazumnu naklonost prema njemu. Šekspir je tvrdi Blum, mudro izbegao jedinu sudbinu za Ofeliju koja bi bila gora njene smrti u vodi – udaju za Hamleta.

### III.i.v. *Hamletovo glumljeno ludilo*

**Elinor Proser** je konstatovala da se o Hamletovoj maski ludaka vodi beskonačna debata. Hamlet nije lud, tvrdi ona.<sup>338</sup> Nikada nije ni bio. Ta sugestija se čak i ne javlja dok sentimentalni kritičari osamnaestog veka nisu počeli da Hamleta doživljavaju kao nežnu, vrlu dušu, nepodobnu za ovaj okrutni svet. Da bi se takva slika održala, morale su se objasniti neke neprijatne činjenice. Čitaoci su instinktivno zgroženi Hamletovom histerijom nakon pojave Duha, njegovom ravnodušnošću na smrti Polonija, Rozenkranca i Gildensterna, njegovom lascivnošću i brutalnošću. Takva dela su sasvim

---

<sup>336</sup> Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece*, str. 25

<sup>337</sup> Bloom, Harold: *Hamlet – Poem Unlimited*, str. 42.

<sup>338</sup> Prosser, E: *Hamlet and Revenge*, str. 149.

nedosledna čoveku od osećanja. Pošto junak ne može da bude kriv, krivice ga oslobađa ludilo.

**Blum** je rekao da je glumljenim ludilom Hamlet je premostio jaz između dve stvari: igrati nekoga i biti neko. Videli smo koliko je granica između te dve stvari i koliko su u nekim situacijama one jedno. Kada Hamlet odluči da stavi masku ludaka, vidimo specifičnu varijantu ludila. Njegova mimika je klasična melanholija.<sup>339</sup> Hamlet se sve više udaljava i izoluje od svoje društvene grupe, te se ona dezintegriše baš kao i on sam.<sup>340</sup> Kao što je rekao profesor Najt, a potvrdio i Traversi – njegova bolest širi se i zahvata celu radnju. Od bolesne duše traži se isceljenje, pročišćenje, harmonija. Ali, od zla nikada nije poteklo dobro.

Ako želimo da znamo kako su Šekspir i njegova publika zamišljali stvarno ludilo, možemo pogledati Tita, Lira i Ofeliju. Svi oni gube kontakt sa stvarnošću. Još bolji test pruža Edgar. Kako Edgar u potpunosti potiskuje svoj identitet da bi glumio ludilo, njegovi postupci su dokaz ponašanja kakvo je Šekspirova publika očekivala od ludaka. Edgarova imitacija uzima oblik buncanja i potpune dezorijentacije. Hamlet, pak, nikad ne gubi kontakt sa stvarnošću. Budnom Elizabetancu, svaka ironična dvosmislenost verovatno je prenosila racionalno značenje. Ovde možemo povezati poglede Elinor Proser o prelascima Hamletovih govora sa stiha na prozu sa sličnima koje iznosi Hari Levin, i o prelasku iz jedne u drugu ulogu sa analizom Nikolasa Bruka. Izgleda da Šekspir u

---

<sup>339</sup> Bertrand Evans, *Shakespeare s Tragic Practice*, str. 84, c.f. Mehl

<sup>340</sup> Holloway, John: *The Story of the Night*, str. 32.

celoj drami insistira na Hamletovom zdravom razumu i da je to centralno u ovom tragičnom

pitanju. Hamlet je nesumnjivo ponekad morbidan, emotivno neuravnotežen, čak na kratko van

kontrole. Ali to njegovo promenljivo ponašanje ne može se saosećajno opisati kao simptom mentalnog oboljenja za koje on nije odgovoran. Kratki izlivi histerije su neizbežne posledice puta koji je svesno odabrao.

Zašto, onda, Šekspirov Hamlet glumi ludaka? Odavno je konstatovano da pretvaranje nije sredstvo za otklanjanje sumnji, što je konvencionalan razlog za glumu ludila u drugim dramama. Hamletu ne preti nikakva opasnost od Klaudija dok ne počne da se čudno ponaša. Kritičar može da kaže da ne zna motiv, ali glumac mora da ga zna. Kad bih ja režirala predstavu, Hamlet bi mi iskoristio ideju iz Horaciove reakcije na njegovu histeriju: „Da čudnih reči, kneže, zbunjenih!“ (I.5).

Hamlet je svestan da je krenuo opasnim putem i, znajući sebe, shvata da može da se čudno ponaša.

Hamletov izbor reči, „antic disposition<sup>341</sup>“, veoma je značajan. U Šekspirovo vreme, „antic“ nije značilo lud. Obično je to bio epitet uz Smrt i značio je „groteskan“. Ovaj termin odgovara lobanji koja se smeši i tradiciji da se Smrt smeje svima u znak prezira. Hamlet je mržnju prema Klaudiju i prezir prema pretvaranju loše suzdržavao i pre pojave Duha. A onda ih ispoljava na svoj karakterističan način. Njegova gluma ludila uvek ima oblik ironičnog ruganja.

---

<sup>341</sup> Vigotski, *Op.cit.*, str. 151.

Čudnovatost ovde treba prihvatiti kao čuvidu – masku<sup>342</sup> Onaj koji prihvata čudnovatost i sam postaje čudan. Menja se Hamletov jezik, ali i njegova duša. Jedini uzrok njegovog sadašnjeg i budućeg ludila je pojava Duha. Hamlet zna da će se ponašati „odd and strange“, on predviđa da će biti u neobičnom stanju – disposition. Taj „dogovor o ludilu“ postavlja pitanje da li se Hamlet pretvara ili ne. Pošto je zavirio u onaj svet, on je sjedinio oba sveta, njegovo prokletstvo je u tome što je rođen da svojim rođenjem ostvari povezanost dva sveta, da smesti ovaj svet u kolosek, da uzglobi vreme. U tome je cela tragedija. Ofelija opisuje tu tugu na njegovom licu, tu strašnu crtu zagrobnog, „kao da iz pakla pobeže da priča / O užasima...“ Sledi luda smetenost gestova i pokreta i neshvatljiva čudnovatost postupaka. Ta promena, taj preokret ponovnog rođenja, plaši kralja i kraljicu. Kralj moli Rozenkranca i Gildensterna da izleče Hamleta, da ga razvesele. Kraljica ih šalje da posete njenog „odveć mnogo promenjenog sina“. Polonije iz Ofelijine priče izvlači zaključak da „ludilo pravo ljubavi je to“. Kralj prihvata taj uzrok „rastrojnosti“, dok kraljica smatra da je pravi uzrok očeva smrt i njihov prenegljeni brak. Središnje pitanje, kojim je ispunjena gotovo cela radnja, je Hamletovo ludilo. Sve se vrti oko njegovog čudnog ponašanja ili stanja. Hamlet aludira na to, kad kaže prijateljima da su se njegovi stric i majka prevarili, jer „ja sam lud samo kad duva severozapadni vetar“ (II.ii.). Kralj očekuje da njegovi prijatelji izmame reč o uzroku tog „nemarnog ludila opasnog“. Odgovaraju mu da „priznaje da se oseća rastrojeno“, ali se „ludilom veštim zaklanja“ kad god bi pokušali da ga navedu na priznanje o pravome stanju. Kralj zaključuje da se ne radi o ljubavi, „a govor mu, mada pomalo bez veze, / Ne liči na ludost“. Hamlet će majci reći „Nisam lud, / Već sam samo lud iz lukavstva“. Laertu će, pak, reći „.. da sam kažnjen bolnim rastrojstvom / Ludost je dušman sirotog Hamleta.“ Svi, pa i Hamlet, osećaju da postoji i jedno i drugo. Ako ne ludilo, onda neki čudan

---

<sup>342</sup> *Ibid*

preobražaj<sup>343</sup> – „transformation“, neko stanje – „distraction“, „lunacy“. Polonije, koji ga jedini smatra jednostavno ludim, kaže „Iako je to ludilo, ipak ima u njemu metode“. To nije nesuvislo ludilo, nego duboko bezumlje. To je bezumlje ponekad dublje i od razuma, i to oseća i Polonije. Horacio kaže da je on zbog priviđenja mahnit. Ofelija žali za tim divnim, posrnulim duhom. Dakle, „ludilo“ postoji, a „pretvaranje“ je samo posledica, naročit izraz tog novog stanja Hamletove duše posle drugog rođenja. Samo ako se ono odredi, moguće je shvatiti smisao njegovog ludila. On živi dvostrukim životom jer živi u dva sveta istovremeno. Njegova svest je takođe dvostruka, na pragu sna i bdenja, razumevanja i bezumlja – među njima. To drugo postojanje, ta noćna spoznaja, ne može se izraziti, ona protiče i kreće se u ćutanju, prodirući u dnevnu svest i izazivajući utisak – odražavajući se u njoj kao ludilo. Njegova ironija je stopljena s tugom – to je ono što pretežno stvara lažno ludilo: to je samo izraz drugog postojanja, on drugačije ne može da razgovara. To je ono što se smatra njegovim lažnim ludilom. To je „madness in craft“. U ironiji uvek postoji element „craft“, lukavstvo, zadnja misao. Ali, jasno se ispoljava sva tužna podloga te ironije. Hamletovo ludilo je u njegovoj tuzi. Nesrećnim ga čine ružni snovi koje on neprestano vidi, njegovo ludilo su snovi. Tuga u njemu potiče od smrti; tuga je onaj sastojak umiranja, odsjaj smrti koji postoji u životu.<sup>344</sup> Otuda u tuzi uvek postoji nešto mistično. Otud mistično u celom komadu, u samom Hamletu, koji se sušta tuga. Njegova tuga proističe iz njegove odvojenosti od sveta, koji, opet, kod Hamleta, ima specifičan smisao i karakter. Činjenica ponovnog rođenja i postojanja u dva sveta objašnjava njegovu „nedelatnu“ i „čudno delatnu“ volju. Hamlet je mistik: to određuje ne samo njegovo duševno stanje na pragu dvostrukog života, već i njegovu volju u svim njenim ispoljavanjima, u delovanju i nedelovanju. On oseća svoju volju u vlasti neke druge sile koja upravlja njime.

---

<sup>343</sup> *Ibid*, str. 425.

<sup>344</sup> *Ibid*, str. 430.

Iako mu je senekanska drama, preko *Španske tragedije*, bila glavni uzor u pisanju tragedija, što je vidljivo u njegovoj ranijoj, rimskoj drami *Tit Andronik*, u pisanju Hamleta Šekspir je izmenio mnogo toga, posebno kad je reč o karakterizaciji svojih likova. Sva pitanja u vezi sa osvetom, kao centralnom temom tragedije, on prebacuje sa spoljašnjeg na unutrašnji plan,<sup>345</sup> gde pratimo sve junakove nedoumice i uzbuđljive sukobe u duši. Ovom interiorizacijom junak ostaje sam sa sobom, dok su raniji osvetnici uvek bili okruženi prijateljima i pomagačima, makar malobrojnim. Duh već na početku izdvoji Hamleta od prijatelja i samo njemu otkrije strašnu tajnu. Makbet, iako veoma blizak sa svojom ženom na početku drame, vremenom se potpuno izoluje. Takođe, nemamo ni motivaciju postupaka, čak ni onoliko koliko nude izvori iz kojih je Šekspir crpeo građu za svoja dela. Zato nam ostaje ono što neki smatraju nedoslednošću i nedorečenošću, a neki njegovim majstorstvom da nam postavi brojna pitanja, onim što je Kits nazvao „negativnom sposobnošću“.

Umetnute scene koje su vizuelni korelativ psiholoških stanja ne doprinose mnogo lancu zbivanja, ali pružaju uvid u emocionalna i duhovna stanja junaka.<sup>346</sup> Takve su scena u kojoj Hamlet drži Jorikovu lobanju ili u kojoj se odigrava njegov nemi susret sa Ofelijom, Lirova u oluji i ona sa leđi Makbet koja pere ruke.

U dramama pre Hamleta ludilo je bilo simulirano i potrebno, jer je ubica bio poznat.<sup>347</sup> Hamletovo nam nije potpuno jasno da li je simulirano ili pravo, ili i jedno i drugo, kao ni to zbog čega se odlučuje na takav postupak.

### III.i.vi. Književna kritika o ludilu u Hamletu

---

<sup>345</sup> Kostić, Veselin, *Šekspirova dramaturgija*, str. 40.

<sup>346</sup> *Ibid*, str. 85.

<sup>347</sup> *Ibid*, str. 115.

Veliki neoklasicista osamnaestog veka, **Dr Samjuel Džonson**, u kritičkom izdanju Šekspirovih drama 1765, hvali raznovrsnost formi života i načina konverzacije, ali: "Hamletovo simulirano ludilo, koje izaziva i mnogo smeha, nema neki očigledan razlog, jer sve to što je uradio mogao je da uradi i sa reputacijom zdravog čoveka... Hamlet je u drami više instrument nego agens. On ne pokušava da kazni kralja nakon što ga je identifikovao kao krivca, a kraljeva smrt više je rezultat slučajnosti u kojoj Hamlet nema udela... Pesnik se optužuje da je zanemario poetsku pravdu, a jednako mu se može zameriti i kad je u pitanju poetska verovatnoća.<sup>348</sup>

**Karl Vilhelm fon Šlegel** polazi od doktrine svog brata Augusta i dolazi do suprotnog zaključka. U analizi Hamletovog lika, u pismu bratu 1793, kaže da je Hamlet najpotpunija slika nerazrešive disharmonije, koja je suštinski predmet filozofske tragedije. Za Šlegela je Hamlet skeptik izuzetne inteligencije, koji postavlja pitanje opravdanosti delovanja u ovom materijalnom svetu i on razvija teoriju o Šekspirovom pesimizmu.<sup>349</sup>

Slavni romantičarski pesnik, kritičar i esejista, koga mnogi smatraju pretečom Frojda i psihoanalitičkog pristupa književnosti, **Samuel Tejlor Kolridž**, u Hamletu je video sebe, ili je, pak, svoje osobine pripisivao danskom kraljeviću. Po njemu je Hamlet umetnik koga je zla sudbina učinila princom, još veća nesreća osvetnikom, a on je po prirodi svog genija osuđen na ludilo i patnju. Hamlet je Šekspir.<sup>350</sup>

Hamletov lik je plod Šekspirovog dubokog poznavanja mentalne filozofije, kaže Kolridž. Čovek se od životinja razlikuje po misli koja preovladava nad čulima, ali ako ta kontemplativna osobina isuviše pretegne, čovek gubi svoju prirodnu moć akcije i pretvara se u puko stvorenje meditacije. Kolridž je pisao:

---

<sup>348</sup> Weitz, Morris: *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, str. 165.

<sup>349</sup> Milanović, Vujadin: *Laza Kostić prevodilac i kritičar Šekspira*, str. 18.

<sup>350</sup> Jump, *Op.cit.*, str. 34.



„Njegovo ludilo je samo upola lažno; on glumi ono čemu je jako blizu. Beži od svojih osećanja prelaskom na komično i besmisleno“. Nejasno je, kaže Kolridž, šta je Šekspir hteo da kaže kroz Hamletov lik, budući da je zasigurno uvek razmišljao o svojoj priči pre nego što će je napisati. Hteo je da prikaže osobu u čijim očima je spoljni svet bio prilično mutan, i koji bi ga zainteresovao samo kad bi se neki od njegovih elemenata odrazio u ogledalu njegovog uma. Averzija prema akciji će prevladati u takvima koji imaju svoj svet za sebe.<sup>351</sup>

**Tomas Karljajl**, koji je Šekspira cenio više od svih mislilaca, hvalio je ono što je nazivao „pesnikovim nesvesnim intelektom“, podrazumevajući pod „nesvesnim“ to da „zdravi ne znaju za svoje zdravlje, samo bolesni“. Međutim, zdravlje i bolest nisu kontrast u Hamletu: on je bolestan samo sever na severozapad, i ja ne verujem u njegovo ludilo, u masku ludaka sjajnog ironiste. Možda Falstaf, Kleopatra i Lir izranjaju iz Hamletovog nesvesnog: Hamlet i Jago ne.<sup>352</sup>

Američki romantičar **Džems Rasel Louel** uočilo je složenost Hamletovog lika, njegovog ludila, ali i simplifikacije u dotadašnjoj kritici. Hamletovo ludilo se, pisao je on, procenjivalo posmatranjem slučaja, a ne karaktera u celosti<sup>353</sup>. Imamo Edgarovo glumljeno ludilo u *Liru*, koje je tek gruba skica delikatne slike sa svim nijansama koju imamo u *Hamletu*. Ali, to ne dokazuje da je Hamletovo ludilo stvarno, a Edgarovo fiktivno. Hamlet je, od svih Šekspirovih junaka, najveći metafizičar i psiholog. On je pomni posmatrač, neprestano analizira sebe i druge, pušta kapljice svoje kisele ironije na svakoga ko mu se približi, da bi im pokazao od čega su sazdani. Čak ni Ofelija nije svetica, niti je Ozrik toliko za prezir. Ako lišimo Hamleta razuma, ne ostaje nam istinski tragičan motiv. On bi bio spreman za Bedlam, ali ne za pozornicu. Imali bismo dovoljno patologije, ali ne i patosa.

---

<sup>351</sup> Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, str. 474.

<sup>352</sup> *Ibid*, str. 144.

<sup>353</sup> Lowel, James Russel: „Shakespeare Once More“, from *The English Poets*, str. 190-191.

Ajaks prvo postaje tragičan kada povrati razum. Volter se žalio da Hamlet poludi bez dovoljno razloga. Upravo to je Šekspir i hteo, da bi se njegov junak poigravao humorom i maštom.

**Ludvig Beme** u *Dramaturgische Blaetter* 1829. godine kaže da je Hamlet hrabar u planovima, a slab u njihovom izvršavanju, a pre svega destruktivan u svom poznavanju sebe. On je filozof smrti, učenjak noći. Život je za njega grobnica, svet groblje, a on je dražesan u tom kraljevstvu čiji je gospodar. On jeste lud, a misli da se poigrava sa svojim ludilom, ali to je ludilo koje se poigrava njime. On prezire život kao san, a smrt kao ništavilo.<sup>354</sup>

**Džon Lolor** će, mnogo kasnije, na sličan način istaći naglašenu izolovanost Hamleta<sup>355</sup>, ilustrovanu kroz ne tako vidnu, ali čestu metaforu usamljene zvezde ili Meseca (Laert, if she umasks her beauty to the Moon, I.iii.37), Hamlet o sebi „fortune s star“ (I.iv.32). Najt i Traversi o bolesti koja se od Hamleta širi dalje, posledice koje po društvo može da ima čovek bolestan od melanholije, česte bolesti jakobinskog doba.

**Ludvig Tik**, još jedan od nemačkih romantičara oduševljenih Šekspirovim genijem, u Hamletovom liku vidi prezir prema životu, u kombinaciji sa vezivanjem za njega uz preterano uzbuđenje. „On je bizarna, nedokučiva kombinacija ludosti i mudrosti, velike i sitne duše, ljubavi i mržnje, sujete i istinskog ponosa. Ova masa kontradikcija i heterogenih elemenata razlog je što se ovoj drami toliko dive.“<sup>356</sup>

**Georg Gervinus** u četvorotomnim *Komentarima o Šekspiru* 1849-52. godine kaže: „Hamlet je antipod princu Henriju, koji je znao za nešto melanholije, ali je ipak išao svojim veselim putem dok nije postao svestan svečane veličine svog poziva. Princ je nadmašio očekivanja, ali Hamlet je izneverio kraljevske nade. Ono što ga čini

---

<sup>354</sup> Ralli, Augustus: *A History Of Shakespearean Criticism*, str. 243.

<sup>355</sup> Lawlor, *Op.cit*, str. 26.

<sup>356</sup> Ralli, *Ibid*, str. 239.

neodlučnim i suštinski tragičnim je slabost suptilno kombinovana sa savesnošću i vrlinom. Jednostranom aktivnošću uma, radni deo naše prirode ostaje obogaljen i okovan. On kaže: "Kao deo karakterizacije i kazne za junaka koji nije imao hrabrosti da prolje krv, koristi se nepotrebno krvoproliće. To nije pesnikova estetska greška, već Hamletova moralna greška."<sup>357</sup>

Za Ničea je Hamlet primer dionizijevskog čoveka koji je pronikao iluzije po kojima živimo i održavamo se, i koji, gurnut nazad u „stvarnost svakodnevice“, na njih gleda sa gnušanjem.

Za dionizijevskog čoveka može se reći da liči na Hamleta; obojica su sagledali istinitu prirodu stvari; razumeli su i sada nisu radi da delaju. Shvataju da nikakva njihova dela ne mogu dovesti do promena u večitom stanju stvari, pa je za njih imputacija da vrate iščašeno vreme smešna ili uvredljiva. Razumevanje ubija akciju, jer, da bismo delali, potreban nam je izvestan veo iluzije; takva je Hamletova doktrina, koju ne treba mešati sa jeftinom mudrošću Džona sanjalice koji kroz previše razmišljanja, kao da ima previše mogućnosti, nikada ne stiže do akcije.<sup>358</sup>

U ovoj poslednjoj rečenici Niče odbacuje Kolridževog mislioca. Akciju ne blokira razmišljanje nego *razumevanje*: „poimanje istine i njen užas“. „Kad jednom uvidi istinu, čovek je svuda svestan strašne apsurdnosti postojanja, shvata simboliku Ofelijine sudbine i mudrost šumskog duha Silena: ophrvan je mučninom“. Silen je smtarao da je bolje ne roditi se uopšte, ili, ako to već nije moguće, onda umreti što pre. Ničev komentar je dubok komentar na monolog „Biti ili ne biti“.

---

<sup>357</sup> Gervinus, Georg: *Shakespearean Criticism*, str. 350.

<sup>358</sup> Edwards, Philip: Preface to *Hamlet*, New Cambridge Shakespeare, str. 35.

**Vilijam Preston Džonson** Hamleta vidi kao ekstravagantnog duha, duha van svog elementa, kome će se ipak vratiti. On pominje senku sna ("shadow of a dream", II, VI, 269), a kod Pindara imamo san senke.<sup>359</sup>

**Najdžel Aleksander** je napisao da Ofelija i Laert predstavljaju dve strane dileme koju Hamlet razmatra u čuvenom monologu.<sup>360</sup> Ona je odabrala "ne biti" i našla pribežište od srdobolje u ludilu i msrti. Laert je odabrao "biti", da uzme oružje i osveti očevu smrt.

Osnovni sukob u drami je između Hamletovog uma i volje. Umetnost pamćenja je osnov za spasenje duše, po Tomi Akvinskom, a Klaudije i Gertruda insistiraju na zaboravu. On na Ofelijinom grobu pokaže da strast i osećanja u njemu nisu mrtvi, ispoljava ono što je Đordano Bruno nazvao herojskim gnevom (*furore eroico*).

Hamletovu sklonost ka razmišljanju razmatrao je i **A.S. Bredli** u svojim čuvenim predavanjima o Šekspirovim tragedijama.<sup>361</sup> Hamlet, smatra on, nije lud, jer u tom slučaju ne bi bio tragičan junak. Ipak, Šekspir povremeno prikazuje abnormalna stanja uma: ludilo, kretanje i govor u snu, halucinacije. Međutim, dela koja proističu iz ovih stanja ne utiču na događaje. Direktni uzrok abnormalnog stanja njegovog uma, stanja duboke melanholije, su posebne okolnosti. Po temperamentu Hamlet je sklon nervnoj nestabilnosti, munjevitim, možda ekstremnim promenama osećanja raspoloženja. Ovakav temperament elizabetanci su nazivali melanholičnim. Hamletov temperament ne bi se razvio u melanholičan bez prisustva nekog vanrednog pritiska, ali ipak sa određenom opasnošću. Ta opasnost je u slučaju Hamleta bila njegova moralna senzibilnost.

Šekspir na više mesta opisuje melanholiju, sa mojom je bio veoma dobro upoznat: kod Dona Džona u *Mnogo buke nioko čega* prikazuje mrzovoljnu

---

<sup>359</sup> Preston Johnson, *Op cit*, str. 186.

<sup>360</sup> Alexander, Nigel: *Poison Play and Duel*, str. 10.

<sup>361</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy*, str. 85.

melanholiju nezadovoljstva; kod Džejkviza ćudljivu samozadovoljavajuću melanholiju; kod Antonija u *Mletačkom trgovcu* tihu ali duboku melanholiju kojoj ni žrtva ni prijatelji ne mogu da pripišu nikakav razlog; Hamletov temperament se nije ni morao razviti u melanholiju bez nekog vanrednog pritiska, ali ipak je podrazumevao opasnost. U drami vidimo kako se ta opasnost realizuje, a melanholija je drugačija od ostalih slučajeva kod Šekspirovih junaka jer je i Hamlet sasvim različit. Šok koji bi mu život naneo, osećao bi se sa tragičnim posledicama. A, zapravo, Hamlet zaslužuje naslov „tragedija idealizma“ koliko i „tragedija razmišljanja“. U njegovoj duši je postojala potreba za poniranjem ispod površine i za preispitivanjem onoga što su drugi uzimali zdravo za gotovo. On je neprestano rušio svoj svet i ponovo ga gradio u mislima, razgrađujući ono što je za drugo predstavljalo čvrste činjenice i otkrivajući ono što je za druge bilo stara istina. Za Hamleta stare istine ne postoje. Pod velikim šokom, bez ikakve mogućnosti da dela, počeo je da tone u melanholiju, te je njegov um sa navikom meditiranja i generalizacije proširio taj šok na celo svoje biće i mentalni svet. Ako se u takvom stanju melanholije pojavi iznenadan zahtev za teškom i odlučnom akcijom, i to u nečemu što ima veze sa tom melanholijom, mogu se javiti simptomi beskrajnog i uzaludnog razlaganja tog zahtevanog dela. Uzaludnost tog procesa i sramota zbog odlaganja samo ga dalje slabe i zarobljavaju u melanholiji, te je meditativna navika jedan indirektan razlog morbidnog stanja koje je kočilo akciju; pojavljivala se i u degenerisanoj formi kao jedan od simptoma ovog morbidnog stanja. U prvom monologu („O, kad bi ovo preveć, preveć / čvrsto meso razložilo se“, I.ii.) oseća se bolesno stanje života, čak i čežnja za smrću, i to tako jaka da ništa osim verskih ubeđenja ne stoji između Hamleta i samoubistva. Uzrok takvog osećanja nije očeva smrt:<sup>362</sup> to je nesumnjivo donelo veliku tugu, ali smrt voljene osobe ne može dovesti do toga da neki plemeniti um počne da prezire svet kao mesto prepuno odvratnosti i smrada. Moralni šok zbog iznenadnog otkrića majčine stvarne

---

<sup>362</sup> *Ibid*, strane 94-95.

prirode, u trenutku kada ga je srce bolelo od ljubavi, a telo bilo oslabljeno zbog tuge. Od tada mu je ceo um zatrovan. Ofeliju više ne može da gleda u starom svetlu: ona je žena. Hamletova mašta vidi sve stvari kao celinu, i u dobru i u zlu. Misao je element njegovog života, a njegova misao je zaražena. Ne može da se uzdrži od probadanja i grebanja rane na svojoj duši.

**E. E. Stoll**,<sup>363</sup> predstavnik realizma u kritici Šekspira, bio je jedan od prvih kritičara koji su se pobunili protiv romantičarske predstave o Hamletu kao nesposobnom za akciju. Njegovo odlaganje pravda konvencijom elizabetanske drame, a ne melanholičnom prirodom glavnog junaka.

**E.K. Čembers** u svom *Pregledu Šekspira*<sup>364</sup> iz 1925. godine kaže da se Hamlet ne može rezimirati kao „karakteristična“ Šekspirova tragedija, bez specifičnosti. *Hamlet* pripada prvoj knjizi Šekspirovog tragičnog čitanja života, psihološkoj knjizi u kojoj nastoji da prodre do emotivnih izvora žalosti i užasa kroz analizu mentalne i moralne prirode čoveka, i da otkrije sjajne mogućnosti te prirode, i uzroke, u njoj ukorenjene, koji predodređuju čoveka na jalovost i neuspeh. Hamlet je karakterističan za ovaj tip tragedije i ne sme se zaboraviti da je Šekspir odmah nakon toga napisao svoju drugu knjigu kosmičkih tragedija u kojima se tragično pitanje traži ne toliko u grešnoj prirodi čoveka, koliko u silama iznad i izvan čoveka, nejasno prikazanim kako ga dovode do trenutnog ushićenja i večne propasti. U monolozima, nedovršenim kakvi jesu, naslućuje se neka suštinska antinomija između hrišćanstva koje služi kao zvanična filozofija drame i klupka u kome su isprepletene sve stvari koje se odigravaju na zemlji. Ipak, tragedija *Hamleta* nije u monolozima, nego u činjenici da se ti monolozi izgovaraju. To je tragedija intelektualca, nemoći prerezvijene mašte i previše suptilnih snaga razuma da na izazove svakodnevnog života odgovore praktičnom delotvornošću.

---

<sup>363</sup> Welsh, *Op.cit*

<sup>364</sup> Chambers, E.K.: *Shakespeare – A Survey*, str. 181.

Na taj način ova tragedija je direktan pandan *Juliju Cezaru*, u kome se nepatvoreni moralni idealizam požrtvovanja sukobljava sa istim praktičnim iskušenjem.

Fatalna navika razmišljanja, ma kako prikladna i poželjna za Vitenberg, u Elzinoru je njegova propast. Uklet "skrupulima preteranog razmišljanja" on je predodređen za neuspeh u času iskušanja kada nikakva istina ili jačina osećanja, nikakva suptilnost moralnog tkiva, nikakva dubina ili sveobuhvatnost intelektualnog rasuđivanja, ne mogu spasiti.

Hamlet ne ustukne isprva pred prihvatanjem obaveze da osveti oca. Ali, dugotrajna navika ne može se lako odbaciti. Kako prolazi uzbuđenje izazvano pojavom duha, tako se ponovo uspostavljaju zakoni karaktera. Potreba da se o tome promisli je u Hamletu jaka. Umesto da sve otkrije svojim prijateljima i zatraži njihovu pomoć, on ih obavezuje na tajnost i kuje plan da glumi ludilo da bi dobio vremena da razmotri svoj položaj. Kritičari su se koncentrisali na pitanje da li je Hamlet, u nekom trenutku i u nekom smislu, zaista lud. On jeste izneo plan da glumi ludilo; ali smatra se da je vremenom, pod pritiskom situacije, maska postajala njegovo pravo lice. Čembers misli da sam tekst ne podržava ovu teoriju, a apstraktno je sigurno neodrživa.<sup>365</sup> Možemo biti sigurni samo u jedno, kaže. Šekspir nije nameravao da Hamlet bude lud u smislu da njegovi postupci pripadnu nekoj kategoriji drugačijoj od one za druge ljude. Kako bi mogao, s obzirom na to da je odgovornost slobodnog agensa suština psihološke tragedije, a emilinisati Hamletovu odgovornost značilo bi lišiti njegovu priču humanosti i ostaviti je besmislenom? Hamlet je potpuno sam. Dvor u Elzinoru ispunjen je običnim ljudima, od kojih ga niko ne može razumeti, od kojih se nikome ne može obratiti za pomoć. Ovaj kontrast između Hamleta i njegovog okruženja stalno se naglašava. Oni pripadaju nekom drugom svetu, ograničenom, običnom, nesposobnom za ideale. Njegovi motivi i osećanja, njegovi skrupuli i oklevanja,

---

<sup>365</sup> *Ibid*, str. 185.

beznadežno su iznad njihovog poimanja. I stoga – u tome je ironija – većina njih je sposobnija za rešavanje praktičnih kriza nego kulturni idealista, princ.

Ingenioznost njegovog intelekta iscrpljuje se u otkrivanju prepreka; on na svakoj krivini izbegava nužnost akcije. On glumi ludaka da to ne bi i postao.<sup>366</sup> Ali, nije ništa bliži kraju. Sve je pretresao i ne može da odluči. Njegove misli lutaju od plana i gube se u gorkoj kritici svih stvorenih stvari. U ovome se nepogrešivo odaje njegov kontemplativni temperament; zanimanje za univerzalno, a ne pojedinačno, uvek dominira kod Hamleta; njegova prirodna tema nije greh njegove majke, već nepostojanost žena. Naravno, potpuno je svestan sopstvenih slabosti; nedostatak analize samoga sebe nije jedna od tih mana; ali to mu ne daje snagu da izađe iz lavirinta dilema koje se stalno vraćaju.

**J. M. Robertson** je knjigu *Hamlet Once More* napisao 1923. kao apologiju svog "Problema Hamleta" iz 1919. godine, koju je oštro napao američki kritičar Klaton-Brok (Clutton-Brock) u svojoj knjizi *Šekspirov Hamlet*. Naime, on je pisao u nameri da pobije teorije Robertsona i T.S. Eliota po kojima „Hamlet nije remek-delo, već neuspeo slučaj“. Klaton-Broková „psihološka formula“<sup>367</sup> kojom objašnjava razloge odlaganja osвете je ta da je on bio rešen na ubistvo očevog ubice, no, šok koji je pretrpeo saslušavši priču o ubistvu, i naročito shvativši pun užas majčine preudaje, ostavio je ranu u njegovom umu koja bi ga zbolela kad god bi pomislio na ubistvo, na strica, na majčinu vezu sa stricem. Bol od te rane bio je tako jak da je *nesvesno* uzmicao od njega i *grabio svaku priliku da ga zaboravi*. On je želeo da ga pamti, baš kao što je želeo da se osveti, ali bio je pod dejstvom „zakona reverzibilne akcije“. Što se više trudio *da se natera na akciju*, to je *njegovo nesvesno izmišljalo više izgovora* da odloži akciju. Taj nervni šok uzrokuje toliko smrti, umesto jedne jedine, i Hamletovo pogrešno izražavanje postupcima i rečima. Robertson

---

<sup>366</sup> *Ibid*, str. 187.

<sup>367</sup> Robertson, *Op.cit*, str. 77.



ovog Klaton-Brokovog Hamleta naziva patološkim, a ne psihološkim<sup>368</sup>. On smatra da, radi punog izražaja njegovog karaktera, Hamlet mora biti izložen ne samo spoljnim, nego i unutrašnjim nedaćama, koje dovode do njegovog mentalnog poremećaja. I, opet, „jedinstvo ove drame ne čini samo Hamletov karakter, već jedno posebno, morbidno stanje tog karaktera. Jer, da nema šoka koji je Hamlet pretrpeo i posledica po njegov um, celoj radnji drame nedostajali bi rezon i koherentnost.“ Tako Klaton-Brok u Hamletu vidi neurastenika<sup>369</sup> kada upada u Ofelijinu odaju, iako je on već tada odlučio da glumi ludilo; i kada organizuje predstavu sa glumcima, iako je to Šekspir nasledio iz starog komada, on tvrdi da je to Šekspir izmislio da pokaže neurastenika kako se pretvara jednim svojim slojem da nešto preduzima, a zapravo sluša svoj drugi sloj koji uzmiče od akcije.

C.S. Luis<sup>370</sup> ističe i važnost Duha, odnosno činjenice da se on pojavljuje na početku drame i da on saopštava Hamletu istinu o ubistvu njegovog oca. Da se to učini pismom, ili preko sluga, efekat ne bi bio ni približno dobar. Hamlet je neodvojiv od Duha, baš kao Makbet od veštica. Hamletova formula, tako reći, nije »čovek koji sveti oca«, nego »čovek kome je zadatak dao duh«. Da komad ne počinje hladnoćom i mrakom i bolnom neizvesnošću scena sa duhom, bio bi korenito drugačiji. Da je, s druge strane, preostao samo prvi čin, ipak bismo imali pristojnu predstavu o posebnom kvalitetu ove drame.

Duh se razlikuje od duhova elizabetinske drame. On je trajno dvosmislen. Sama reč »duh«, koja nas navodi na istu kategoriju duhova kod Kida i Čapmana, pogrešan je trag. To je »this thing«, »illusion«, »a spirit of health or goblin damned«, koji svakog trenutka može da poprimi neki drugi strašan oblik, čiji prizor razum ne bi preživeo.

---

<sup>368</sup> *Ibid*, str. 78.

<sup>369</sup> *Ibid*, str. 163.

<sup>370</sup> Lerner, Laurence: *Shakespeare's Tragedies – An Anthology of Modern Criticism*, str. 70.

**Kerolajn Sperdžen** pisala je o slikama u Šekspirovim dramama. Osnovna slika<sup>371</sup> u Hamletu je, kaže, trulež, bolest, paraliza koja se, Klaudijevim rečima, “oseća sve do nebesa”, kao zloćudni tumor koji truje celo telo, a ne pokazuje uzroke. Bolesnika ne možete kriviti za bolest. Greh njegove majke je kao čir na čelu nevine ljubavi (III.iv.43)

**Džordž Vilson Najt** je u svoj esej o *Hamletu* (“The Embassy of Death”) dodao podnaslov “Analiza Hamletove mentalne patnje”.<sup>372</sup> U svetlosti i sjaju dvora, počinje on, vidimo bledog Hamleta obučenog u crno. Odmah čujemo koliko je njegova patnja unutrašnja: “Al’ja u sebi nosim mnogo više od tog / Izgleda” (I.ii.85). Mogućnost da povрати mentalno zdravlje umnogome zavisi od sposobnosti da zaboravi očevu smrt, a pojava Duha mu upravo to ne dozvoljava. Zato on i ne može da bude aktivan, jer čovek koji je izgubio smisao i volju za životom ne može da postupa kreativno. I tako bolesna duša dobije nalog za isceljenje, pročišćenje, stvaranje sklada. Ali, iz bolesti ne može proisteći zdravlje – bolest njegove duše zaraziće celu državu, njegova dezintegracija nastavlja da razara dalje. Simptomi te bolesti su užasavanje od smrti, osećaj da u prirodi postoji zlo i nečistota i zgađenost nad ljudskim telom. Ta tuga je iznad očeve smrti i gubitka Ofelije – ovo dvoje su samo spoljni znaci, ali ne i uzroci. Ona nema uzroke, zato se i pojavljuje Duh kao nešto natprirodno i neobjašnjivo. Hamletova duša je smrtno bolesna, ali ipak postoji nešto što ga je moglo spasiti. To je ljubav prema Ofeliji. Romantična ljubav je vrhovni neprijatelj demonu neurotičnog očajja. Pre pojave Duha, možda i pre Kraljeve smrti, časno se udvarao Ofeliji. Njeno odbijanje i vraćanje znakova pažnje poklapa se sa pojavom Duha koji ga opterećuje strašnim saznanjem. Njegovo abnormalno ponašanje, koje okolina s pravom može nazvati ludilom, zapravo je abnormalnost ekstremne melanholije i cinizma. On sada poriče da je ikada voleo Ofeliju, jer ljubav je sinonim za seks, a seks za nečistotu. Sada je

---

<sup>371</sup> Spurgeon, Caroline: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, str. 160.

<sup>372</sup> Wilson Knight, George: *The Wheel of Fire*, str. 17-18.

prozreo ljubav. Ofelija, nekada boginja, sada je glupa lutka koja se šminka. Njegovo urlanje na Ofeliju na granici je ludila.

Užas od ljudskog roda koji je osuđen na smrt i propadanje od početka je prisutan kod Hamleta i to dezintegriše njegov um.<sup>373</sup> U njegovoj paralisanoj svesti ljubav, strast ili kreativno delovanje ne mogu naći mesto. Moguće je da je u svemu u pravu; iza Klaudijevih osmeha krije se ubica, brza preudaja njegove majke odaje neverstvo, a Ofelija ga je napustila kad mu je najpotrebnija. Ali, njegova filozofija je negacija života.<sup>374</sup> Na momente vidimo drugačijeg Hamleta, zdravog i punog ljubavi. Ali, povremeno ludilo je oš opasnije od očigledne poremećenosti. Samo kad je nasamo sa smrću pokazuje svoje pravo lice – kada priča sa Duhom, kada drži onaj lirski govor na groblju - to je divni, uzvišeni Hamlet.<sup>375</sup>

**Rebeka Vest** u Hamletovom čudnom insistiranju na fizičkim razlikama između pokojnog oca i Klaudija otkrila je homoseksualni element u njegovoj prirodi, ali to je po njoj bilo irelevantno. On ne bi mogao biti ni heteroseksualac ni homoseksualac, takav egotista ne bi mogao da priušti odliv ljubavi, zaključuje Vestova.<sup>376</sup>

Ciničnih komentara nije poštedela ni Ofeliju. Nju smo, kaže, smestili u pogrešnu kategoriju i pogrešan vek. Ona nije čestita mlada žena, čim je mogla da toleriše onakve Hamletove opscene razgovore, što nije bilo slučaj ni sa Šekspirovom Mirandom, Julijom, Beatrisom, ili Kleopatrom. Ona je primer devojaka koje je porodica žrtvovala u vreme kada je dvor bio leglo zavera. Ofelija je po njoj u svom ludilu nedolična, strastveno pokazujući svoju seksualnu prirodu, pevajući o trudnoći i ostavljanju. Tu trudnoću je možda nagovestio i Hamlet, kada je pitao Polonija gde mu je ćerka i savetovao ga da ne pušta ćerku mnogo na sunce,

---

<sup>373</sup> *Ibid*, str. 31.

<sup>374</sup> *Ibid*, str. 37.

<sup>375</sup> *Ibid*, str. 49.

<sup>376</sup> West, Rebecca: „The Nature of Will“, in *The Court and The Castle*, str. 255.

jer bi mogla da začne. Postoji, podseća ona, stara sicilijanska legenda o devojci koja je začela sa zrakom sunca.

**Frensis Fergason**, u studiji *The Idea of a Theater*<sup>377</sup> 1949. godine, primenjuje jednu od metoda koje su se pojavile u ovom stoleću do tada, a to je antropološka kritika. Ona istražuje odnos književnog dela prema drevnim mitovima i ritualima, naročito onim povezanim sa smenom godišnjih doba, vegetacionim ciklusima i obrednom smrću glavne ličnosti. Tako Fergason vidi *Hamleta* kao obrednu dramu koja slavi misteriju života, a zatim iznosi mišljenje da je oblik te drame određen shemom ili »ritmom« ritualnih elemenata. Ako razmislimo o nizanju ritualnih scena onako kako se pojavljuju u drami, jasno je da one služe da bi usredsredile pažnju na danski politički organizam i njegovu skrivenu bolest: one su obredna invokacija dobrobiti društva i svetovna ili religiozna sredstva njenog obezbeđivanja. Ukoliko se komad razvija, rituali se menjaju po karakteru, od neodređenog ali časnog smenjivanja straže, kroz Ofelijine lažne obrede, do crne mise Klaudijevog poslednjeg dvorskog skupa. Izgleda da scene improvizacije imaju značajan odnos prema ritualima, odnos koji se razvija. Rituali, priče i improvizacije zajedno, stvaraju poseban ritam *Hamleta* kao predstave. Ofelijine pesme kao izrugivanje rituala i Hamletove šale sa grobarima, koji su tu zamenili Polonija, viđeni su kao improvizacija.

**Džon Vajs** analizira kako se Hamletvo um, izbačen iz uobičajene gravitacije i misli skrenutih sa uobičajenog toka, instinktivno se okreće ironiji da bi se spasao; to izgleda kao ludilo samo onima koji ne znaju da je dobro obavešten o događajima.<sup>378</sup> Zašto bi inače, pita on, čovek takvog uma, koji primećuje fine razlike, odabrao za simulaciju ludila stil koji, kada se fino proceni, nije lud? On ne može da računa da će svako tumačiti tu razliku od njegovog uobičajenog ponašanja kao poremećaj uma; jer taj stil pokazuje nesvesnost i slobodu od

---

<sup>377</sup> Kostić, Veselin: *Hamlet Viljema Šekspira*, prevod Marte Frajnd, str. 92.

<sup>378</sup> Weiss, John: *Wit, Humour and Shakespeare*, str. 234.

predumišljaja. Da je hteo da glumi poremećaj, pobrinuo bi se da zamagli svoje ironične aluzije, koje su uvek na mestu i uvek logične. I, da je bio dopola poremećen ne znajući to, njegov govor bi odao takvu posledicu. Nigde nije tako prek, niti prenosi poruku tako daleku od direktne primene, da nam izgleda kao da luta, jer smo i mi prisustvovali ispovesti duha i delimo tu prednost nad drugim likovima.

Od kako je napisan ovaj esej, Vajs kaže da je uvideo sledeće napomene u veoma sugestivnoj studiji o Šekspiru Ota Ludviga, a tiču se nekih aspekata obrade ove teme:

„Njegovoj svrsi bi mnogo bolje poslužilo da je glumio da je zadovoljan, a ne uznemiren i poremećen. Ne može se naći razlog zašto bi odabrao aktivno prerusavanje. Trebalo je samo da ostane neotkriven.... Nikada ga nismo čuli kako razmišlja o svojim namerama, iako razmatra sve teme. Odmah posle prikazanja duha, on tek napomene prijateljima da, ako im bude izgledao čudno, ne pominju to, da ga ne bi izdali“.

Ludvig ovde aludira na „antic disposition“. Hamlet im govori da ne treba da izgledaju premudro u vezi s tim.

Teorija ludila s predumišljajem<sup>379</sup> počiva na sceni sa majkom, III.iv, tokom koje se ona uveri da je Hamlet poludeo videvši kako ubija Polonija i čuvši ga kako bunca kao da je video avet. Ona je pre svih kritičara i stručnjaka uvidela njegovo ludilo. Pri kraju ove scene, palo mu je na pamet da treba učvrstiti majčino uverenje da je lud, jer će to ona odmah preneti Klaudiju i time otkloniti sumnje da Hamlet nešto smeru protiv Kralja. Veštinom ludaka koji ubeđuje ljude da, ako im se učini ludim, to ima zdrav motiv, on uverava majku da nije lud, već „lud u lukavstvu“, znajući da će, inače prožeta idejom da joj je sin lud, Kraljica u tome samo naći potvrdu da je u pravu. Samo ludak može računati da će ona poverovati da glumi

---

<sup>379</sup> *Ibid*, str. 236.

ludilo i da to neće preneti Klaudiju, protiv koga su cela ta gluma i plan usmereni. Ona odlazi i saopštava svom mužu da je Hamlet „lud kao more i vetar koji se nadmeću.“ Ona je majka psihološke kritike koja potiče iz mentalnih ustanova i postavlja pitanje zašto Hamlet nije pacijent; a sam Hamlet, obmanjujući majku, pruža psihološkoj kritici tekst da je „lud u lukavstvu“ („mad in craft“). Između redova se može pročitati da Šekspir nije pripadao nijednoj od ove dve škole.

Hamlet nam nesvesno daje priliku da zaključimo o njegovoj sposobnosti da uokviri nekoherentnosti koje sugerise pravo ludilo onome ko ga glumi. Kraljica, ne mogavši da vidi duha, kaže da je sve to samo njegova uobrazilja.

Hamlet uzvraća uveravanjem da to što je izgovorio nije ludilo i nudi se da ga stavi na probu. Ovde on sugerise da, pošto može da konstruiše zdrave rečenice i sve vreme mu je um zdrav, one nezdrave mu služe za izmišljanje *non sequiturs* ludila.

Mnogo je tumačenja po kojima je Hamlet znao za manevar ubacivanja Ofelije kako mamca, dok su ga Klaudije i Polonije prisluškivali iz prikrajka.<sup>380</sup> Šekspir nam nigde ne nagoveštava da je Hamlet, uvidevši to, promenio ton prema Ofeliji. Kralj greši kada kaže da „njegova osećanja ne idu u pravcu ljubavi“, ali u pravu je kada kaže da ono što je govorio „nije bilo nalik ludilu“. Naravno da nije, ali moderno pozorište uništilo je ovu scenu oduzimanjem Hamletu spontanosti i nesračunatih misli.

Gluma ga odaje više nego što mu pomaže. Ako je hteo da glumi, zašto je ubacio „Mišolovku“ koja ga je odala Kralju više nego što se Kralj odao njemu. Promene njegovog raspoloženja najbolje nam ukazuju na njegovo mentalno stanje. Ubrzo nakon upada u Ofelijinu odaju, on joj piše pesmu i izjavljuje ljubav.

Lirov plemeniti um je bio uzdrman starošću dok ga tuga nije gurnula u ambis ludila. Ali, nijednog Šekspirovog zrelog i dobro konstruisanog junaka strasti ne mogu poremetiti. Oni sačuvaju zdrav razum i pate, a mi ih kroz suze obožavamo.

---

<sup>380</sup> *Ibid*, str. 239.

Tako i Hamlet, nesposoban za ludilo i izdignut iznad potrebe da ga glumi, daje svemu složenost vesti koja je uzburkala njegov osećaj za moral – njegov stric, muž njegove majke, nije onakav kakvim se čini. Država Danska je trula od ove ironije. Ništa nije kakvim se čini i sve se mora izraziti kontradikcijom. On voli Ofeliju, ali ova ironija to skriva. U raspoloženju u koje je bačen, ni ljubav više nije vredna ozbiljnog ophođenja, ne više do li stari Polonije, prodavac ribe, kako ga je Hamlet nazvao ne zato što je poslat da upeca njegove tajne, kako je rekao Kolridž, nego zato što prodaje bajatu robu.

Pasus razgovora sa Ozrikom najbolje pokazuje Hamletovo umeće pretvaranja. On poprima Ozrikov pompezni stil da bi ispoljio averziju prema njemu. Ali, Ozrikov prozaični um nije mogao da čita ironiju, te ni značenje Hamletovih reči. On je spremno prihvatio teoriju o Hamletovom ludilu<sup>381</sup>.

**E.V. Blejk** <sup>382</sup> poredi Hamleta i Don Kihota, junake čije nam se sličnosti slivaju pod zajednički imenilac ako i samo ovlaš pročitamo oba dela. Paralela sa Don Kihotom omogućuje da se uvidi prirodno okruženje za Hamletovo „ludilo“. Njegovo stanje dobija na jasnoći u simetriji sa stanjem Don Kihota. Španski vitez je, sam u bespućima La Manče, izgubio mentalnu ravnotežu zbog nedostatka pritiska u društvenoj atmosferi, a danski kraljević ju je možda izgubio zbog toga što je društveni pritisak na njega bio previsok. Drugim likovima to verovatno nije bilo tako nepodnošljivo, ali Hamleta su svi posmatrali, a uz to je bio osetljiviji i podložniji društvenom pritisku više od bilo kog drugog lika u drami.

Izuzetna podložnost društvenom pritisku ukazuje na glavnu odliku njegovog karaktera. On je specifičan više nego li bilo koji drugi junak ove i svih ostalih drama. On se ne ponaša ni kao Danac, ni kao Englez, nego na neki jedinstveni hamletovski način. Otuda stalna bitka sa okruženjem; otuda njegovo filozofiranje; i

---

<sup>381</sup> *Ibid*, str. 247.

<sup>382</sup> Blake, E. Vale: „The Impediment of Adipose“, *Popular Science Monthly*, XVII, May 1880, reprinted in *Hamlet: Enter Critic*, Claire Sacks and Edgar Whar(eds.), str. 11.

njegova usamljenost. Moderna psihologija je nastojala da naučno objasni ono što je genije otkrivao u svakoj prilici; da nakon izvesnog stepena specifičnosti um popušta i nastupa ludilo. Strindberg i Niče su dva tragična primera blistavog uma uništenog preteranim razdvajanjem od svačijeg uma.

**Rositer** je *Hamleta* nazvao tragedijom o Umu, o svetu u tom umu, kao iščašenom iz zgloba, ali i o svetu oko tog uma, gde stvarnost izgleda najnerealnije, a ulaskom glumaca sve i bukvalno postaje gluma.<sup>383</sup>

Melanholija je, međutim, utučenost a ne umna bolest.<sup>384</sup> Vrlo je verovatno da Hamlet nije bio daleko od umne bolesti. To što se odlučio za masku ludaka može biti znak da se plašio stvarnosti: instinkt samoodržanja, predosećanje da će mu pretvaranje omogućiti da malo olakša teret koji mu pritiska srce i mozak, i strah da ne može sasvim da potisne to što nosi u sebi. Ako želimo da slobodno upotrebljavamo reč „bolest“, Hamletovo stanje uistinu se može nazvati bolešću. Nikakav napor volje ne može ga odagnati. Čak i da je uspeo da smesta uradi ono što je Duh zahtevao, opet bi nesumnjivo neko vreme proveo pod oblakom. Bilo bi apsurdno nepravedno nazvati *Hamleta* studijom o melanholiji, ali on sadrži u sebi tu studiju. Ali, ta melanholija je mnogo drugačija od duševne bolesti. Ona se, bez sumnje, mogla razviti u duševnu bolest. Čežnja za smrću mogla je da postane neodoljiv impuls za samouništenjem; nesređena osećanja i volja mogli su se preneti na čula i um; mogle su se javiti iluzije i čovek tada postaje nesposoban i neodgovoran. Ali, Hamlet je ipak daleko od tog stanja. Njegovo stanje je potpuno drugačije od ludila koje glumi; on nikada, kada je sam ili u Horacijevom društvu, ne ispoljava znake tog ludila. Dramska upotreba ove melanholije nije otvorena za prigovore na račun prikaza ludila koje junaka dovodi do tragičnog kraja. Čoveka koji pati kao Hamlet niko, pa ni on sam, ne smatra neodgovornim; on je samo duboko svestan svoje odgovornosti. Prema tome, sasvim je sposoban za ulogu

---

<sup>383</sup> Rossiter, A.P.: *Angel with Horns*, str. 28.

<sup>384</sup> *Ibid*, str. 97.



tragičnog agensa, što umno bolesna osoba, makar u Šekspirovoj praksi, ne bi mogla da bude. Na kraju, Hamletovo stanje nije takvo da zdrav um ne može da ga dovoljno dobro zamisli. Verovatno nije daleko od prosečnog iskustva, niti je teže shvatiti ga, u odnosu na velike tragične strasti Otela, Antonija ili Makbeta.

Po **Diteru Melu**, Hamletova dilema potiče od kontradiktornih zahteva Duha: on traži osvetu, ali istovremeno insistira da Hamlet poštedi svoju majku i sačuva sopstveni moralni integritet ("Ne prljaj dušu", I.v.85). Dakle, daleko složenije od situacije u *Španskoj tragediji* i brojnim kasnijim dramama.<sup>385</sup> Takvo stanje Hamleta dovodi u potpunu izolaciju, u kojoj nema poverenja čak ni u najbližeg prijatelja Horacija. Početak je konvencionalan – glavni junak će skrivati svoje saznanje o ubistvu da bi nesmetano planirao osvetu pod maskom ludaka. Ipak, i kad to najavi, Hamlet već odaje toliku hysteriju i tenziju koju mu je stvorio Duh, pa se pitamo da li Hamlet vlada sobom i sopstvenim rečima. Njegovoj glumi ludila dodaje se i spontana srdžba zbog uloge mamca koju je Ofelija prihvatila, a on razotkrio, instrumenta iskvarenog dvora koji u njegovim očima samo potvrđuje tezu o opštoj moralnoj truleži sveta. Nakon tog susreta, pa sve do završetka igrokaza, Hamlet se ponaša uglavnom kao nepredvidljiva i neodgovorna dvorska luda i kvari sopstveni plan jer je okolina više ubeđena u njegovu agresivnu i buntovnu narav nego li u kraljevu krivicu. Scena u majčinoj odaji pokazuje kongruenciju između njegovog psihičkog stanja i reči očevog Duha. Došao je da podseti Hamleta na obavezu osvete, što njegova savest i sama zna.<sup>386</sup>

Prvi samostalan, obiman, celovit ogled o Hamletu u jugoslovenskoj kritici objavio je dr **Ljubomir Nedić** u beogradskom književno-naučnom časopisu *Otadžbina* 1892. Krajem godine u kojoj je napisan, 1889, autor je čitao ovaj ogled kao javno predavanje na Velikoj školi u Beogradu. Nedić se ograničio na analizu Hamletovog lika, polazeći od teze da je Hamletov karakter složen iz samih

---

<sup>385</sup> Mehl, Dieter: *Shakespeare's Tragedies*, str. 37.

<sup>386</sup> *Ibid*, str. 49.

protivnosti:...čas osetljiv i nežan, čas, opet, surov i ciničan; zamišljen i očajan, i razdragan i veseo do raskalašnosti; pun duha i misli, i opet govor njegov često zbunjen i bez veze. Nedić odbacuje teze i o Hamletovom stvarnom ludilu i o simuliranju ludila, jer pomisao da se pravi lud može doći samo čoveku koji je doista pomerio pameću.<sup>387</sup> Šreder je ustvrdio da je Hamlet bolovao od neurastenije, po simptomima dr Mebijusa.

**Jovan Hranilović**<sup>388</sup> piše o glumi italijanskog glumca Salvinja u ulozi Hamleta i Otela, govoreći da odstupa od pesnikovog Hamleta. Mesec i po dana kasnije, anonimni autor (možda i sam urednik Antonije Hadžić) u podužoj kritici ove tragedije, s nekoliko aspekata hamletologije, polazi od tvrdnje slične Nedićevoj o slabosti karaktera glavnog junaka, ali on smatra da Šekspir Hamleta »učini ludim da bi ga otrgnuo od suza i podsticao mu srdžbu. U izvornim hronikama ima opravdanja za njegovo ludilo, ali Šekspir ga ne objašnjava, pa proističe da je ono samo spona za dramska lica, samo »pozorišno sredstvo i ništa više..«

1922. godine, upravnik Narodnog pozorišta **Milutin Čekić** objavio je svoj ogleđ u listu *Budućnost*, koji je preštampan u njegovoj knjizi ogleđa 1925. U simuliranju ludila, radi uklajnjavanja sumnji u njegovu tajnu i lakšeg otkrivanja kraljeve tajne, dolazi do izražaja njegova prava priroda, sklonost da »osećanja njime vladaju neograničeno«, uprkos i velikoj sklonosti ka razmišljanju.<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> Milanović, Vujadin: *Laza Kostić prevodilac i kritičar Šekspira*, str. 185.

<sup>388</sup> Milanović, Vujadin: "Hamlet u srpskoj i jugoslovenskoj književnoj kritici", str. 7.

<sup>389</sup> *Ibid*, str. 65.

### III.ii. MAKBET



Slika 2

#### III.ii.i. Zaplet – simbioza prirodnog i natprirodnog

U *Hamletu* smo razmatrali dejstvo natprirodnog elementa na junakov um. U *Makbetu*, pored natprirodnih, imamo i prirodni, tj. ljudski faktor, poput Jaga u *Otelu*. Postoje mišljenja da je i Ledi Makbet deo „sestrinstva“, bilo kao veštica u bukvalnom smislu, bilo kao njihov eksponent od čina prizivanja zlih duhova i promena u svom telu. Po **G.R. Eliotu**, scena sa kazanom (IV, 1, 90-135) znači da je priroda zla u suštini neprirodna, tj. iracionalna i neljudska<sup>390</sup>.

Dejstvo veštica na Makbeta počinje pre nego što ih on i sretne, u njihovom kazanu koji „rađa“ grehe:

Cimaću ga dok ne svene / Kao vejka; ni da trene, / Kao uklet, neće moći / Ni po danu ni po noći; / Dok mu oči ne pobele, devet put po devet cele / sedmice će biti

<sup>390</sup> Eliott, G. R.: *Dramatic Providence in Macbeth*, str. 182.

ceđen, / Bockan, kinjen. Nepovređen / Brod mu biće; al'će bura / Da ga tumba i  
pretura."<sup>391</sup>

Banko konstatuje promenu u Makbetovom ponašanju, prilikom prvog susreta sa vešticama: "k'o strah da zadadoše te vesti uhu tako prijatne (I.iii.67-8) te ga, slično Horacijevom upozorenju o Duhu koji može biti sam đavo, poziva na oprez: „... a paklene sile / često nam kažu istinu tek zato / Da nas na zlo navedu, i sitnicom / Nevinom nekom pridobijaju nas / Da bi nas potom mučki survale / U ambis posledica“ (I.iii.165-170).

Makbet, opet, slično Hamletu („ništa nije dobro ili loše, već ga takvim čine naše misli“), tumači: „Ovaj natprirodni mig / Nit'zao može biti niti dobar“ (177-818). Inverzija lošeg i dobrog („foul and fair“), relativizacija zla, opšteprisutan je element ove drame.

Prirodno i neprirodno, kao u *Hamletu*, poremećeni poredak i vrednosti, uvod su u ludilo Ledi Makbet:

Ali ja se / Prirode tvoje bojim; prepuna je / Mleka dobrote čovečanske... Ti / Za veličinom čezneš, častoljublja / Ima u tebi: ali nemaš one / Rđavštine što treba da ga prati. Ono što želiš dušom svom... želiš k'o svetac; ... a ovamo dobit / hteo bi nepravednu. (I.v.)

Ona je ta koja ima „muške osobine“, opet disbalans: „... da iz tebe / Čvrstinom svoga jezika izagnam / Sve ono što ti preči put do zlatnog / obruča....“

To se nastavlja i tokom Makbetovog predomišljanja, kada se Ledi Makbet uhvati za pitanje njegove muškosti, te vidimo razliku u poimanju pojma čovek, odnosno muškarac, koja će označiti suštinsku razliku između dvoje supružnika. Razliku koja će ih sve više udaljavati, a potom i definitivno

---

<sup>391</sup> prevod Velimira Živojinovića.

rastaviti. „Smem ja ono sve / Što dolikuje čoveku; ko sme / Više od toga, nije čovek.“ (I.vii.) Po njoj je taj samo više čovek. Sledi najproblematičniji, odnosno najkontroverzniji deo vezi sa likom Ledi Makbet, predmet mnogih sporenja i dijametralno suprotnih tumačenja. Ako nije rekla tek figurativno, onda je ona već u ovom trenutku luda:

Dojila decu ja sam, te i znam Kako se nežno voli dojenče; / Pa ipak ja bih, još dok mu se oči / Na mene smeše, bradavicu svoju / Iz bezubih mu desni otrgla / I prosula mu mozak, da sam se / Zaklela tako k'o što se na ovo / Zakleste vi.“ (I.vii.)

Brojna priviđenja odraz su opsednutog uma, ali i oprečnih misli koje se bore za prevagu:

Da li to nož pred sobom vidim ja, / Okrenut drškom prema šaci mojoj? ... Nema te, a ipak / Vidim te neprestance. Pa zar nisi, / Privide kobni, i opipljiv ti, / K'o što si vidljiv oku? Ili si / Tek nož u mašti, tobož-tvorevina, / Iz vrućičava mozga ponikla?..

Il'se s vidom mojim / Ostala čula šegaju / Il'vredi on koliko ona sva.“ (II.i.)

Makbet na bodežu vidi krv pre zločina, što čita kao viziju neposredne budućnosti, ali i poziv, jer ga bodež vodi i usmerava ka Dankanu – te mrlje će njegova žena videti i bezuspešno pokušavati da spere sa svojih ruku nakon svih zlodela.

Griža savesti i strah nastavljaju se i posle obavljenog čina, koje će u diskursu oboje biti „to“, „ono“, nešto neimenovano i u pasivnom stanju „učinjeno“, „obavljeno“. Ne može da zaboravi vapaje slugu koje je smrtnim udarcima prenuo iz sna, ne ostaviviši svima vremena ni za poslednju molitvu, a na reči „Smiluj nam se, Bože“, Makbet nije bio kadar reći „Amin“ i muči ga pitanje zašto, kad „Preka je meni pomoć Božia bila, / A „amin“ mi je zastalo u grlu“. Kao što će Klaudiju molitva zastati u grlu, kao molitva Kolridžovog starog

mornara, jer ne dolazi iz srca i nije praćena iskrenim pokajanjem. Ledi Makbet odbacuje ovo pitanje, kao što će odbacivati i pitanje krvi na njihovim rukama i svega što će je stići i ophrvati kasnije, kada se njen muž okameni u neosetljivosti: „Ne uzimaj to tako srcu“. Ona kao da sluti da, Lirovim rečima, „taj put vodi u ludilo“: Ne smeju takva dela da se sude / Na ovaj način; / sliši bismo s uma“. Ali, Makbet ne prestaje: „K’o da je neki orio se glas: / Spavati više nećeš, / Makbet je ubio san... San što je drugo korito i sliv / Prirodi moćnoj.“ Neprirodnost čina ubistva i osobina muškog i ženskog lika praćena neprirodnim posledicama. Ledi Makbet kaže da mu je „snaga olabavila, kad stvari / Takve sudite kao kakav umobolnik“ i savetuje ga da spere s ruku „gadno svedočanstvo to“. Pranje ruku pretvoriće se u njen ritual tokom mesečarenja. No, te ruke će i Makbeta dovesti „da mi iz duplja oči iskoče“. On se pita „Hoće l’s tih ruku sprati ovu krv / Neptunov sav okean neizmerni?“ I sam daje odgovor: „Ne, pre će bojom krvi ruka ta / Bezbrojna mora sva da oboji“. Takva razmišljanja vode u ludilo i Ledi Makbet to zna: „Ne zadubljujte se / U misli tako kukavno“, dok Makbet kaže „Bolje da ne znam za se no da znam / To što učinih“ (II.ii.)

Neprirodnost se preliva i na spoljni svet, van tog ukletog zamka koji će vratar u „komičnom predahu“ opisati kao pakao: te noći su se Dankanovi konji, „pravi uzor svoje pasmine“, pomamili i međusobno se grizli. Iako je po času bio dan, nebo je bilo mračno. Starac u razgovoru sa Rosom konstatuje: „To je neprirodno / Baš k’o i ovo što se zbi.“ (II.iv.)

Na početku trećeg čina supružnici su već međusobno udaljeni i Ledi Makbet ga pita „što se samite, / S fantazijama tmurnim drugujući, / Gosteći misli što bi trebalo / Da su već mrtve k’o i predmet njen? / Niko na ono čemu leka nema / Ne obazire se; što je bilo – bilo“. (III.ii.) Za Makbeta je stanje već neizdržljivo: „Bolje nam je / da s pokojnikom onim budemo / Koga u pokoj poslasmo da

pokoj / Nađemo sebi, no izbezumljeni / Bez predaha na ovim mukama /  
Duševnim da se nalazimo.“ (III.ii)

U očekivanju zvanica, Makbet je svestan da moraju da glume, „da nam lica budu / Za srca obrazina“, ali istovremeno uzvikne „Srce mi je, / O ženo draga, puno škorpiona“. Tako će i na banketu, kada mu se ukaže duh ubijenog Banka, Ledi Makbet reći „To je puka slika / Vašeg straha; to je isti onaj / Nož-privid koji, kako rekoste, / Dankanu vas je vodio“. (III.iv) I opet udara na najosetljivije mesto, njegovu muževnost: „Šta! Od bezumlja / U ženu ste se preobrela suštu?“ (III.iv) Makbet će i ponovo prisutnom Bankovom duhu ponoviti ono u šta ubeđuje svoju ženu i sebe: „Što čovek sme, ja smem“. Ali, tek kad duh iščezne, „sad kad te nema, sad sam opet čovek.“

U petom činu razdvojenost supružnika je i fizička, ne samo duhovna i emotivna. Od vlastelinke čujemo da

otkad je njegovo veličanstvo otišlo u bojno polje, ustaje iz postelje, baca na sebe svoju domaću haljinu, otvara svoju skrinju, vadi otud hartije, razvija ih, piše na njima, pročita to, pa onda pečati, i opet se vraća u postelju, a sve to radi u dubokom snu.

Na to lekar konstatuje da „veliki je to poremećaj u prirodi kad se u isto vreme i koriste blagodeti sna i izvode postupci bdenja“. Ledi Makbet je naredila da stalno gori sveća, iako joj oči, premda otvorene „utiske ne primaju“. Vlastelinka odbija da kaže doktoru šta njena gospodarica govori u snu, ali on naslućuje da se tu krije uzrok takvog stanja. Vlastelinkine reči to potvrđuju: „Ne bih volela da imam takvo srce ni za sve njeno dostojanstvo“. Ledi Makbet otire ruke, ali mrlje nikako da nestanu. Ona nas provede kroz ceo niz događaja, počev od muževljevog straha, njegovog drhtanja koje će sve upropastiti, bledila na licu, Tana od Fajfa i njegove žene, Bankovog duha i kucanja na kapiji. Lekar kaže „iz neprirodnih dela nastaju / Smućenja neprirodna; kome se / Okuži

duša, taj će tajne svoje / Jastuku gluvom da ispoveda. / Sveštenik njoj je više potreban / Negoli lekar“. (V, i.) On upozorava da se skloni sve čime bi mogla da se ozledi, sluteći možda jedini mogući kraj njene drame. S druge strane, i kod Makbeta se dešavaju velike promene. „Govore neki da je lud; a drugi, / Koji ga manje mrze, zovu to junačkim besom; al’je pouzdano / Da opasačem strogosti badava / Priteže svoju zanemoglu stvar“. (V.ii.) Makbet gradi utvrđenja oko Dansinejna, vođen „proročanstvom“ veštica, a za zdravlje svoje supruge interesuje se ovlaš. Lekar mu kaže: „Nije, gospodaru, / Ona toliko bolna kol’ko joj je / Potresen duh priviđanjima čestim / Koja je sna lišavaju“. Makbetov odgovor na to je „Od toga / Lek da joj nađeš; nisi kadar zar / Da pomoć daš obolelom duhu / Uvrežen jad iz svesti da iščupaš, / Iz mozga brige da sasečeš, / Da kakvim slatkim protivotrovom, / Što zaborav donese, / Spereš s duše / Opasnu tvar tu koja opasno / Mori joj srce?“ (V.iii). Za njega je zaborav spas, dok je za Hamleta kletva. Kada čuje vrisak, na trenutak će se trgnuti iz tog zaborava: „Već sam ja / Zaboravio skoro ukus straha. / Bilo je doba kad se čula moja / Od noćnog krika ledila, / a kosa / U dubak mi se dizala od kakve / Jezive priče i kostrešila se / K’o da je živa. Sad sam užasima / Do vrška pun; grozota, prisna mojim / Mislina ubilačkim, nije kadra / Da me uzruja.“ (V, v.) A na vest o smrti Ledi Makbet reagovao je sa „Kasnije da je umrla; / Časa za takvu poruku bi bilo“. I nastavlja sa čuvenim monologom koji daleko premašuje trenutak u kome je izrečen, njegovo stanje, pa i samu dramu:

Sutra, pa sutra, pa i opet sutra, / S dana na dan se puži ovim sitnim / Korakom prema slogu poslednjem / Pisanja našeg, a jučerašnjice / Svekol’ke naše ludama su samo / Na putu ovom prisvetljavale / Do časa kada u smrt se izvetri. / Utuli se, utuli se kandilice! / Život je samo senka koja hoda, / Kukavni glumac što na pozornici sat-dva se pući i razbacuje, / A potom zuba ne obeli više. / Bajka je to što tikvan priča nju  
/ Prepuna buke, pomame i besa, / A posve prazna.



Vidimo sliku o čoveku kao glumcu i o svetu kao pozornici. Makbet je na kraju shvatio suštinu života, ili njeno odsustvo, kao i besmisao svojih poduhvata. Da li je i on doživeo mudrost u ludilu, *anagnorisis* kao Lir?

### III.ii.ii. *Strah i drhtanje*

Naslov ovog potpoglavlja uzet je iz istoimene studije Serena Kjerkegora. Makbeta uglavnom doživljavaju kao studiju o strahu. Strah od počinjenih nedela i od onih koja će te doći. Hamlet je imao strah od pakla, Makbet i Ledi Makbet su živeli u paklu poslednjih godina života.

Kao što je ljubav u paru sa mržnjom (*Romeo i Julija*), radost sa tugom (*Hamlet*), ljubomora u *Otelu* iz ljubavi i mržnje, ovde je strah u paru sa svojom suprotnošću. Taj par je tokom renesanse različito nazivan. Vilkinsonov Aristotel ih imenuje kao „strah i tvrdoća“, Holandov Plutarh kao „kukavičluk i srčanost“, Brisket ih zove besom i strahom. U svakom slučaju, te strasti predstavljaju višak, odnosno manjak osobine koja je opšte poznata kao hrabrost ili snaga.

Aristotel kaže da kukavica od svega beži, dok će onaj tvrdi napasti sve. Hrabrost se definiše kao sredina između straha i tvrdoće, a u *Etici* je objašnjena i lažna hrabrost. Naime, postoji pet vrsta hrabrosti: građanska, usled osećanja stida; vojnička, uled iskustva i znanja, ne nešto što uliva strah, nego što može da se suprotstavi onome što uliva strah; treća je posledica neiskustva i neznanja, četvrta nade i peta nekog iracionalnog osećanja, na primer ljubavi ili besa... jer je iza njega strast. U *Retorici* Aristotel naglašava tri stvari vezane za strah: on je bolan, više se odnosi na budućnost nego na sadašnjost i potiče od neke mentalne slike zla koja je bolna ili destruktivna. *Francuska akademija* objašnjava da ono što je nada za radost,

to je strah za tugu. Strah je vrsta tuge koju je srce već počelo da oseća zbog pogleda u budućnost.

Aristotel dalje navodi uzroke straha – bojimo se ljudi koji imaju moć da nas povrede; onih u čijoj smo milosti, koji znaju neku našu tajnu; kojima smo naneli zlo, jer možda žele osvetu; koji su nama naneli zlo, jer se oni plaše osvete; koji su nam rivali za nešto što ne možemo imati oboje istovremeno. To kao da je spisak strahova i osveta u *Makbetu*.<sup>392</sup> Naravno, svuda se ističe veza između straha i sujeverja. Aristotel je smatrao da se jedino ludaci ne plaše nadljudskih užasa (poput grmljavine). Plutarh je, pak, smatrao, da je uzrok sujeverja nedovoljno poznavanje bogova. Ali, u renesansnoj studiji o strahu i sujeverju glavno pitanje je, baš kao i u *Hamletu*, da li je uzrok pojava koje izazivaju sujeverni strah fizički ili metafizički. Plutarh kaže da sujeverje čoveku ne da mira ni u snu, da im tada donosi užasne vizije i monstruožnu uobrazilju.

Uobičajeno je i da se *Makbet* naziva studijom o ambiciji,<sup>393</sup> što ima izvesno opravdanje jer je ambicija strast koja određuje ovu dramu. Nju *Francuska akademija* opisuje kao „nerazumnu želju da se uživa u počastima, imanju i visokim mestima“. Takva ambicija tera Makbeta i Ledi Makbet na ubistvo Dankana, ali nije ambicija strast koja se u ovoj drami analizira. Ova drama je zapravo studija o strahu. „... Manji je strah što je sada nečim izazvan / od straha što ga uliva čoveku zamišljeni užas“. Strah se kod njega javlja i unapred i naknadno: „Zvezde, svetlost svoju prikrijte, ... Pa nek'se izvrši / Ono što oko moje, kad se svri, / Zebe da vidi“. (I.iv.) On se plaši mogućih svedoka zločina koji planira, ali i samog prizora koji će ostaviti za sobom. Zato želi mrak, koliko će poludela Ledi Makbet želeti svetlo.

Ambicija je ovde dodatna strast i kod ona oboje navodi na preka dela, postepeno im topeći strah, a na kraju jedno doživi konačno samouništenje, dok drugo pobesni od očaja. Ipak, najpre se upoznajemo sa hrabrim Makbetom –

---

<sup>392</sup> *Ibid*, str. 212.

<sup>393</sup> Campbell, *Op.cit*, str. 208.

hrabrost kao suprotnost strahu. Ta vojna hrabrost zamenjena je strahom pri prvom susretu sa vešticama, u kome samo Banko razgovara sa njima. Na pitanje o fizičkim ili metafizičkim uzorcima natprirodnih pojava može se naći odgovor uz pomoć mišljenja Kralja Džemsa da je jedna od dve velike strasti koja ljude dovodi u iskušenje i čini ih podložnim dejstvu đavola – ambicija. (I, iii, 130-42).

**Jan Kot** je smatrao da su Makbetovi toliko okrenuti budućnosti da im je najčešća reč „sutra“, zato što su preživeli „neki veliki erotski poraz“<sup>394</sup>. Strah od juče, od danas, od onog što jesmo, a to je nečista savest. Zato Makbet i ne prepriča ženi sam čin ubistva Dankanovih slugu, kao ni bilo koji zločinački detalj kasnije. Zato govori o preskakanju vremena, jer bi se najradije probudio sa krunom na glavi, a da nije morao da ubija za to. Makbet nije krvožedni ubica i ne uživa u vršenju zlodela, naprotiv. Prvi put to čini potaknut ambicijom, sopstvenom i ženinom, kao i dokazivanjem svoje muškosti. Nadalje, on mora da ubija iz straha, eliminiše neprijatelje ili opasne svedoke. Prvi zločin pokrenuo je spiralu i njen kraj je njegova smrt, ne bi se mogla zaustaviti smrću nekog drugoga.

**Bredli** je verovao da je Makbetova imaginacija najbolje što on ima, nešto dublje i više nego što su njegove svesne misli; i da ju je poslušao, bio bi bezbedan<sup>395</sup>. Ali, njegova žena to ne razume, a i on razume samo delimično. Užasni prizori koji ga odvrćaju od zločina i uslede posle počinjenog dela, a koji dolaze iz njegovog najdubljeg „ja“, njegovoj ženi izgledaju tek kao tvorevine njegovog nervoznog straha, a on sam ih ponekad naziva užasima osвете ili neumorne nesigurnosti. Njegova hrabrost je, zapravo, zastrašujuća. On ide od zločina do zločina, iako ga duša stalno progoni sa oblicima užasa i uzvicima da je ubio san i odbacio svoj „večni dragulj“. Njegova mašta nije univerzalna kao Hamletova. On je, kao i Hamlet, zaključio da je čovek „esencija prašine; ali on nikada nije imao sposobnosti za Hamletove misli o čovekovom uzvišenom umu i beskrajnim

---

<sup>394</sup> Videti Bell, *Op.cit*, str. 196.

<sup>395</sup> Bradley, *Op. cit*, str. 295.

mogućnostima, kao što nije mogao da, poput Otela, oseti romantičnu stranu rata ili beskraj ljubavi. On ne pokazuje znak osećajnosti prema sjaju i lepoti sveta ili duše; to je delimično razlog što nismo skloni da ga volimo, i što na njega gledamo više sa strahopoštovanjem ili sažaljenjem. Njegova mašta je intenzivna i lako je pobuditi, ali je uska. Ono što je uzbuđuje je, gotovo isključivo, iznenadni, nagli i natprirodni strah. Za njega se kaže da je loš glumac, ali to nije sasvim tačno. Kad god mu se pobudi mašta, on loše glumi. Ona ga toliko obuzme da je jača od njegovog razuma, izraz lica ga izdaje, a glas mu izriče neverovatne neistine ili izveštačenu retoriku. Ali, kada ona spava, on je čvrst, kontroliše se i praktičan je, kao na primer u razgovoru sa Bankom u kome ga navodi da mu kaže svoje planove kretanja, što će mu pomoći u uspešnoj realizaciji ubistva.

Bol njegovog srca u monologu „Sutra i sutra“, kada uviđa uzaludnost svog zločina, ipak nije njegovo uobičajeno stanje<sup>396</sup>. Prvo, svest o krivici jača je u njemu nego svest o neuspehu i drži ga u stalnoj agoniji besomučnosti, ne dozvoljavajući mu da klone i uvene. Um mu je „pun škorpija“. Kada poziva ženu da odu na počinak i kaže „Mladi smo na delu“ (III.vi.), vidi se koliko je to drugačiji čovek od onoga koji je mislio na Dankanove vrline i na samilost koja je poput golog novorođenčeta. Kakva strašna jasnoća samosvesti u ovom silasku u pakao, a opet, kakva furiozna sila u instinktu za životom i samopotvrđivanju koja ga pokreće napred! Nakon nepotrebnog pokolja Makdafove porodice, više nema strašna priviđenja i mašta ga više neće uznemiravati. „Ali neću više prizore!“, kaže, misleći na vizije koje mu predoče veštice.

Uzbuđenje oko projekta koje Makbetu nedostaje, u potpunosti je obeležje Ledi Makbet<sup>397</sup>. Kada pokuša da mu pomogne predstavljajući njihov poduhvat kao herojski, ona zavarava sebe koliko i njega. Moralne razlike za nju ne postoje u tom ushićenju; ili su izokrenute; „dobro“ za nju znači kruna i sve što je potrebno da se

---

<sup>396</sup> *Ibid*, str. 301.

<sup>397</sup> *Ibid*, str. 310.

za nju dođe, a „zlo“ je sve što im stoji na putu da do nje dođu. Nedostatak mašte, koji joj možda pomaže da bude jaka u neposrednom delanju, za nju je koban. Ako ne oseća unapred okrutnost Dankanovog ubistva, to je uglavnom zbog toga što ona jedva da zamišlja taj čin. Ona ne predviđa ni unutrašnje posledice koje se kod njenog muža javljaju odmah, a kod nje sporije. Obično se kaže da ga ona dobro razume. Da je tako, nikada ga ne bi forsirala. Zna da je podložan čudnim uobraziljama; ali, pošto ne zna odakle potiču, ne shvata da mogu postati toliko snažne da unište ceo plan ili da mogu predstavljati viđenje budućnosti. Ona ni sebe ne razume bolje nego njega. Ona uopšte i ne posumnja da se o takvim delima mora razmišljati; njen olaki realizam,

Malo vode će nas oprati od tog čina.

Jednog dana će dobiti odgovor od nje same, „Zar ove ruke nikada neće biti čiste?“. Razvoj njenog karaktera, bolje reći, promena njenog mentalnog stanja, neizbežna je i suprotna promeni koju pratimo kod Makbeta. Kada shvati užas zločina, koji prvo pročita na licima gostiju, ona će doživeti šok iznenadnog otkrića i njena priroda će početi da tone. Prvi znak toga je kada se onesvesti po otkriću zločina u njihovoj kući. Za ubistvo Makdafove porodice saznala je naknadno, a u tiraniji njenog muža kao kralja nije imala nikakvog udela. Sve više je grizu razočarenje i očaj. Ako bi potražila olakšanje u govoru, ili tražila saosećanje, činilo bi joj se da je slaba, što bi izazvalo Makbetov gnev i iritiralo ga. Ona polako tone. Ne može da podnese mrak, te stalno drži svetlo pored sebe. Na kraju popusti njena priroda, ne njena volja. Bredli iznosi još jednu iznenađujuću tvrdnju o Ledi Makbet: „Bila je savršena supruga. Mužu je dala sve najbolje od sebe; to što ne koristi nežne reči koje on upućuje njoj, ne znači da ga manje voli. Ona ga forsira, insistira, prekoreva, radi praktičnog cilja, ali nikad ga ne krivi. Ona prezire slabost

koja se, po njoj, isprečila na muževljevom putu, ali nikada ne prezire njega.“<sup>398</sup> Bredli smatra da je Lili Kembl je u pravu kada tvrdi da nema znaka skrušenosti u jadu Ledi Makbet. Ona bi bez sumnje dala ceo svet da poništi ono što je uradila; pomisao na to ju je i ubila; ali, sa tragičnog stanovišta, možemo reći i da je bila prevelika da bi se pokajala.<sup>399</sup>

Profesor **Najts** naglašava neke činjenice koje zvuče oksimoronski, a koje imaju dodirnih tačaka sa „mudrom ludom“: Poznato je da Lir nalazi „razum“ u ludilu (IV. vi. 177) baš kao što Gloster „progleda“ u svom slepilu.<sup>400</sup> Makbet po Najtsu definiše posebnu vrstu zla<sup>401</sup> – zlo koje proističe iz gladi za moći. Varljiva priroda iskušenja, gubitak osećaja za realnost, neprirodnost zla i odnos između dezintegracije pojedinca („moje kukavno ljudsko biće“) i poremećaja u većem društvenom organizmu – to su najvažnije teme ove drame. Obrnute vrednosti („lepo je ružno, ružno je lepo“) uvode nas u sukob, poremećaj i mrak u koji će upasti Makbet.

**Diter Mel** veruje da nam scena nakon susreta sa vešticama, u kojoj Banko konstatuje kako je Makbet zanesen, ukazuje na njegovu agoniju i neprihvatanje zla kao svesnog izbora (kako je to učinio Ričard III), već doživljaj zla kao zastrašujuće mogućnosti.<sup>402</sup> Njegov užas, priviđenja od kojih mu se diže kosa na glavi (1.3.33-36), slični su Hamletovoj reakciji na užase pakla, o kojima bi Duh mogao da mu priča (1.5.15). Ovde se, pak, radi o otkriću sopstvenih paklenih misli koje „drmaju celo njegovo muško biće“. Granica između stvarnosti i mašte se briše („ničega i nema osim onog što ne postoji“, I.iii.141). Plodovi mašte mogu da imaju tako snažno prisustvo kao i sama stvarnost. I pre pojave Ledi Makbet, njega je promenio susret sa vešticama. Makbet je već razmišljao o zločinu, a u rečima veštica dobio je

---

<sup>398</sup> *Ibid*, str. 316.

<sup>399</sup> *Ibid*, str. 318.

<sup>400</sup> Knights, *Op.cit*, str. 92.

<sup>401</sup> *Ibid*, str. 102.

<sup>402</sup> Mehl, *Op.cit*, str. 112.

potvrdu sličnu onoj koju dobija Hamlet od očevog Duha. Ledi Makbet ovde je više kao kontrast Makbetovoj bogatoj mašti, sa svojim jednostavnim rezonovanjem i odbacivanjem svih skrupula. Ona ne zna ništa o tom bolnom sukobu sa “užasnim priviđenjima” (1.3.137) i u skrupulima vidi samo slabost i neodlučnost. On je svestan monstruočnosti dela koje treba da počini u sopstvenoj kući i ta svest ne čini delo manje grešnim, ali publika zato više saoseća sa njim. Nakon što je izvršio delo koje su njih dvoje u svojim glavama već obavili, ostatak drame prolazi u mentalnim i političkim zbivanjima koja je to delo pokrenulo. Kao i pre zločina, njegova mašta se pokazuje kao potpuno otrgnuta od njegove kontrole i najopasniji instrument božanske osvete. Njegov jezik odaje duboko uznemirenu svest u kojoj se jednom za svagda ukorenila predstava o poremećenom poretku i bespovratno izgubljenom miru. U izolaciji se sve više udaljava od svoje žene, koja na osnovu njegovog ponašanja shvata problematičnu i varljivu prirodu onoga što su stekli (III, 2. 4-7). U anonimnom komadu *Arden of Feversham*, grešni ljubavnici su, odmah nakon ubistva njenog muža koji im je bio prepreka, shvatili da nema više radosti u njihovom zajedništvu i da su plodovi njihovog zločina zapravo iluzija. Pojava Bankovog duha ukazuje na Makbetov mentalni poremećaj koji je sada vidljiv i drugima. On je posledica ne toliko griže savesti koliko iznenadne spoznaje da ništa još nije stečeno i očuvano ubistvom i da taj zločin nije stvar prošlosti.<sup>403</sup> Društveni poredak je poremećan i svoju fasadu samouverenosti Makbet može sačuvati samo daljim srljanjem u zločin. On postaje monomanijak i eliminiše sve moguće neprijatelje. Njegovom zlu suprotstavlja se princip dobra, oličen u engleskom kralju koji ima čudotvorna lekovita svojstva, kakva su potrebna i Ledi Makbet za ozdravljenje<sup>404</sup> **Lili Kembl** smatra da se sukob između ambicije i straha opet javi kada Makbet čuje Malkolmovu novu titulu (I, iv, 48-53). Kada razmišlja o ubistvu Dankana, on govori o nebeskoj pravdi i odmazdi, ali naspram poštovanja prema

---

<sup>403</sup> *Ibid*, str. 122.

<sup>404</sup> *Ibid*, str. 125.

Dankanu kao prema Kralju, rođaku i gostu, stoji Makbetova rastuća ambicija (I, vii, 1-12).

Njegov odgovor na ženino izazivačko pitanje o strahu i ambiciji on odgovara definicijom hrabrosti u skladu sa moralnom filozofijom: „Usuđujem se da učinim sve što priliči čoveku; / ko se usudi da učini više, taj nije čovek.“<sup>405</sup>

**Lavater** kaže da čovek u strahu zamišlja stvari koje ne postoje, posebno ako je melanholik po prirodi.<sup>406</sup> Makbet se preispituje oko svojih iluzija (II, i, 33-9). Kod Ledi Makbet, koja često insistira na polu kad govori o strahu (da bi ubila i rođeno dete, pita ga da li je dovoljno muško, on joj kaže da rađa samo mušku decu jer je takav njen „štof“), sada se po prvi put javlja strah – ona se ne usuđuje da ubije Dankana jer je veoma podseća na oca (izgovor?). Njena hrabrost sada bi po Aristotelovoj podeli bil ona lažna: „Što njih opi, mene ohrabri; / Što njih ugasi, meni dade vatru“.

Kada užasnuti Makbet ispriča kako mu je u grlu zastala reč „amin“, ona ga upozorava da ne sme na to da misli, jer će „nas to izludeti“ (II, ii, 33-4). Ali, njen strah je očigledniji – ona tera Makbeta da opere ruke, da vrati noževe u Kraljevu odaju i da razmaže krv po slugama, što on odbija da učini jer se ne usuđuje ni da pomisli na ono što je uradio, a kamo li da opet pogleda. Zato će taj zadatak obaviti ona. Makbet je ubio sluge iz straha da će odati njegovu tajnu, a zatim se strah javlja i kod drugih. Banko priznaje da se plaše, iako proglašavaju rat izdaji, dok se on takođe plaši i Makbetovog gneva ili mržnje, jer ovaj ima moć da im naudi. Strah nije uspeo da zadrži ambiciju i spreči zločine, ali u trenutku kada se čini da je ambicija trijumfovala, strah obuzima žrtvu strasti i celu dramu pokreće rastući strah. Kako i Plutarh zapaža, strah se ne javlja nakon počinjenog zlodela, nego u istom tom trenutku. Od Dankanovog ubistva njega više ne pokreće ambicija nego strah. Prve žrtve toga su sluge. Makbet se plaši Banka, koji je hrabar, ali i mudar i

---

<sup>405</sup> Campbell, *Op.cit.*, str. 216.

<sup>406</sup> *Ibid.*, str. 219.



oprezan. Kembl Makbetu pripisuje osobinu koju obično smatramo Hamletovom karakteristikom (i problemom) – po njoj i Makbet može da dela samo u strasti<sup>407</sup>, pa zavidi Banku na toj mudrosti (III, i, 54-7). Taj strah će nestati sa Bankovom i Fleansevom smrću. Za njega je nemoguće da prihvati stav svoje žene da se ne treba baviti stvarima kojima nema leka. Njegov strah prelazi u očajanje (III, ii, 16-23). Sada sve više dolazi do izražaja njegova melanholična priroda. Strast je u njemu napravila pometnju. On se osamljuje, ima ružne snove, zavidi mrtvima, misli su mu crne kao noć. Kada mu saopšte da je Fleans pobjegao, on ponovo doživi napad. U renesansi su bile česte priče o natprirodnim pojavama koje nateraju krivce da priznaju krivicu pred gostima, te je Šekspirova slika Bankovog duha na gozbi zapravo tradicionalna priča o grehu i krivici. Ledi Makbet objašnjava gostima da je to trenutni napad koji će brzo proći. Sličan napad straha Makbet je imao i u prvom susretu sa vešticama, kada je bio u nekom zanosu („rapt“), ali ako ga neko u takvom stanju vidi, to može i da potraje. Ledi Makbet opet potencira njegovu muškost i, nasuprot tome, žensku prirodu straha, kao i nepostojanje priviđenja (III, iv, 61-8). Kada se, nakon što se smirio i izvinio gostima, duh ponovo pojavi, on vrišti od užasa i ponavlja svoju definiciju hrabrosti: „Usuđujem se da učinim sve što se usudi čovek.“ I, poput Otela, on potvrđuje spremnost da se suoči sa svakim izazovom osim ovim (Otelo, IV, ii, 47-55). Strah ga ne napušta ni kada gosti odu, on priča o krvi koja traži krv.

Kao kralj, Makbet postaje tiranin. A istinsku hrabrost testira upravo sposobnost da se čovek ne promeni sa promenom moći, te vidimo da ovde Makbeta vodi strast a ne razum. Na početku III čina on odlazi kod veštica iz straha i zahteva izvesnost po svaku cenu. Strah od nepoznatog odagnao je sav strah od veštica. Ovde nam Šekspir daje razlog da verujemo da veštice nisu sasvim objektivne, jer Makbetovi strahovi usmeravaju njihova proročanstva. Kada ga upozore na Makdafa, on kaže da su upravo pogodile njegov strah. Kada kažu da

---

<sup>407</sup> *Ibid*, str. 224.

ne treba da se plaši nikoga koga je žena rodila, on kaže da Makdaf onda može da živi. Treće priviđenje mu poručuje da može da bude gord i bezbrižan, jer neće biti poražen sve dok se Birnamska šuma ne primakne brdu Dansinejn, što se nikada ne može desiti. Ipak, on zahteva objašnjenje o proročanstvu iz prvog susreta, da će Bankovi potomci biti kraljevi, na šta ne dobija odgovor. Kada vidi povorku kraljeva sa Bankom na začelju, on opet doživi napad, jer prva veštica pita zašto Makbet stoji tako zaprepašćeno.

Strah je naterao i Makdafa da pobegne, što njegova žena ne može da razume. Ona kaže: „Sve je strah, a ništa ljubav“. Po njoj nema mudrosti u begu koji je tako protivan razumu. I ova misao je bitna za analizu strasti u celoj drami. Kada sazna da mu je porodica ubijena, Makdaf tuguje, a Malkolm mu kaže da ne sme da dozvoli da mu tuga otupi srce, već da mora da ga razbesni. Kao i u Hamletu, tuga umrtvljuje, a bes podstiče na akciju.

U petom činu rasplet predstavlja rezultate strasti koja je smrtni greh. Prvo su kod Ledi Makbet strah i kajanje postali kazna za zlo. Šekspir u duhu svog vremena prikazuje melanholiju Ledi Makbet, jer se sve priče o strahu vezuju za nemiran san. Makbetov uzvik „Makbet je ubio san!“ samo pokazuje realizaciju istine. Tomas Neš je u *Užasima noći (Terrors of the Night)*<sup>408</sup> napisao da nas noću potresaju sve brige o kojima razmišljamo tokom dana. Noću preživljavamo užas onoga što smo preko dana pretrpeli.

Užas u snu Ledi Makbet je patnja onih koje je strast odvela u melanholiju, čiji su umovi postali „zaraženi“. Neš je objasnio da stvaramo slike iz prošlosti i da višak tečnosti u toku noći stvori scenu za te slike kao marionete. Slike su kod Ledi Makbet duboko urezane strahom. Ona vidi krvave mrlje koje se ne mogu oprati; vidi Dankana i pita se ko bi mogao misliti da starac ima toliko krvi; priseća se Ledi Makdaf i njene dece i smelog početka svog muža. Seća se kako je uplašeno terala Makbeta da obuče spavaćicu u noći ubistva, kad se začulo kucanje, kao i da

---

<sup>408</sup> *Ibid*, str. 232.

odagna umišljenog Bankovog duha. Ove slike iz njenog sećanja, koje otkrivaju užas i strah, pokazuju da je i ona, ne samo Makbet, bila žrtva straha. Ona se ne zadržava na posledicama tih užasnih dela, već razmišlja o svojim krajnostima straha i užasa. To nije kajanje, već strah. U poslednjem činu vidimo da je taj strah najpre porazio razum, te Ledi Makbet svojim posmatračima otkriva krivicu, kao što je to učinio Makbet na banketu. Kod nje je strast vladala razumom od početka, razum je samo služio kao sredstvo za ostvarenje ciljeva. Sada je izgubio i tu funkciju i ostala je samo strast. I zaista joj je sveštenik potreban više nego lekar.

Kod Makbeta vidimo rezultate strasti – neki kažu da je lud, drugi, koji ga manje mrže, kažu da je neustrašivo besan. On pokušava da odagna strah prisećajući se reči veštica o Birnamskoj šumi. Ljudi oko njega komentarišu da „sve što je u njemu osuđuje sebe što je tamo“. On besni na slugu i naziva ga bledom kukavicom, ali u trenutku spoznaje da nema ništa od onog svojstvenog njegovom dobu, rastuži se i kaže da mu srce boluje („I am sick at heart“). Od lekara koji mu kaže da um njene žene spopadaju priviđenja traži da joj izbriše efekte strasti: (V, iii, 40-5). Kada čuje urlik dvorkinje, priseća se ranijih strahova (V, v, 9-15).

Kako kažu teoretičari straha, ne postoji strah ako smo već iskusili sve užase; da bi bilo straha, mora postojati nada.<sup>409</sup> Ali, od ovog trenutka pratimo Makbeta koji je već „večerao sve svoje strahove“ i koji zapada u očaj, kao završnu fazu straha, koja se manifestuje kao bes. On je opet onaj neustrašivi Makbet iz prve scene, iz rata. Ali, opet se bori iracionalno, ne mudrošću koja kontroliše strast, nego kao životinja koja se bori bez razuma. Ta hrabrost i jeste životinjska, a ne ljudska. Kad sazna istinu o Makdahu, odbija da se bori protiv njega, ali u poslednjem očajanju koje mu da hrabrost odlučuje da se ne preda, svestan da će poginuti.

Makbet ima naviku da govori monologe. Njemu nije potrebno mesečarenje da bi nam otkrio najdublje sfere svoje duše. Ali, ne bi bilo dosledno moći samokontrole kojom je raspolagala Ledi Makbet da nam i ona otkriva svoju nečistu

---

<sup>409</sup> *Ibid*, str. 236.

savest na javi. Njene scene mesečarenja postaju stvar fiziološke istine, ništa manje nego li dramske nužnosti.

Mesečarenje Ledi Makbet odraz je njene krivice, a ekvivalenta možemo naći u Hamletovom odgovoru ocu u V.1.4-10. Hamletova vizija bila je iz čistilišta, a vizija Ledi Makbet je iz pakla. Hamlet želi da dobro upamti očevu zapovest, a ona se nadala da može da zaboravi duha sopstvenog zlodela i da u sećanju ostavi samo uspomene iz mladosti. Ali, brišu se trivijalne i drage uspomene, a ostaje samo jedna zapovest, ona koju je prekršila. Ostalo je upisano da, iako se smeši, ona je zločinac. Ali, iako lažno lice krije, lažno srce zna. Ona u sopstvenoj duši krije krivicu, iako joj je očni vid zatvoren za reči koje je upisala. Njena ubijena savest joj okreće oči pravo u dušu, gde vidi crne mrlje, kako je rekla Gertruda. Ona, po rečima dvorkinje, skače noću iz kreveta, odeva ogrtač i kao da posmatra, iako spava. Nakon Dankanovog ubistva, požurivala je muža da odene *ogrtač* i da za svaki slučaj izgledaju kao *posmatrači*. Njeno svetlo sada sija kroz mrak, sveća je simbol duhovne svetlosti koja osvetli svakog čoveka koji dospe na ovaj svet. U noći kad je Dankan ubijen, nije bilo sveća na nebu, tj. zvezda. Ona ne može da spere mrlje krvi sa svojih ruku, kao što Klaudije kaže da nema dovoljno kiše da spere njegovu kletu ruku, da pobeli kao sneg. Priziva se simbol krštenja i svete vodice kao kontrast, ali svest o zauvek uprljanim rukama i savesti podseća na Pilata, tim više što je Dankan bio sveti kralj. Ričard Nobl citira *Deutoronomiju*, gde učesnici rituala peru ruke nad žrtvovanom junicom da pokažu da nisu krivi za smrt žrtve.<sup>410</sup>

On želi da ugasi sveću koja osvetljava prošlost, a time otkriva značenje njene smrti. On život naziva hodajućom senkom, a on sam je hodajuća senka, beskrvan oblik bez zadovoljstva ili strasti. Ta senka je na pozornici, ali pošto se sveća ugasi, to je mračna pozornica, scena poput Dankanove spavaće sobe koju Makbet želi da

---

<sup>410</sup> Walker, Roy: *The Time is Free*, str. 177.

vidi, ali se i plaši toga. Plašeći se da vidi emotivni sadržaj svojih postupaka, Makbet transformiše život u priču koja ne znači ništa.

Poslednja Makbetova slika o sebi samome (V.vii.1-2) anticipira Prospera, koji se distancirao od telesnih strasti sadržanih u figuri Kalibana i koji u potpunosti ostvaruje kontrolu nad svojim domenom preko knjiga. Takvo samopouzdanje možda mu je dalo proročanstvo veštica da se barka mornara ne može prevrnuti, samo će se ljuljati u buri.

U *Makbetu*, Šekspir nam prikazuje scenu sa bodežom u II činu, kao jednu od najboljih ilustracija halucinacije. Prethodno je Makbetov um doveden do najvišeg uzbuđenja, nakon navaljivanja Ledi Makbet i razmišljanja o delu koje treba da počini. Na kraju, iako kaže da je rešen i "settled", njegov um je daleko od "settled". Toliko dugo je razmišljao o tom činu i načinu njegovog izvršenja, da su njegove misli poprimile materijalan oblik, a tvorevine njegove uzbuđene mašte postale su za njega otelovljene stvarnosti koje su jasno i opipljivo stajale pred njim poput fizičkih predmeta. Čim je ugledao bodež, njegov um, još uvek netaknut, ostavlja ga u sumnji u sopstveni vid i traži potvrdu ove vizije pouzdanijim čulom, dodirrom.

Psijhijatar Kelog komentariše ilustraciju priviđenja, koju su dva veka kasnije počeli tumačiti naučnici, sa bodežom čija je drška krvava. Na kraju razum uspeva da popravi dokaz čula vida, pa on uzvikne: "Al' toga nije: / To se tek samo tako priviđa / Krvavi ovaj posao mom vidu". (II.i.)

Po izvršenju tog krvavog čina, Ledi Makbet ima prikazanje budućih posledica po svoj i um svog muža<sup>411</sup>. Sledi divna apostrofa snu, kao odličnoj preventivi i leku za mentalne bolesti. Ona kaže Makbetu da ne sme o tome da razmišlja, inače će poludeti, Makbet odgovara, aludirajući na još jednu halucinaciju, ovoga puta čula sluha, da je čuo krike ubijenih slugu, koje će se pretvoriti u kletvu, ali i obistinjenje vešticijih planova o "njegovim" otežalim kopcima pod kojima se san više neće sviti.

---

<sup>411</sup> Kellog, *Op.cit.*, str. 14.

Iz **Bartonovog** kataloga, veštice su peta vrsta prevaranta, uz mađioničare, i služe Sotoni. Mnogo jasnije i odlučnije nego Otelo, Ledi Makbet i Makbet se formalno predaju zlu, tradicionalnim formama zla, i jedno i drugo prizivaju noć, mrak, zle duhove.<sup>412</sup> Pored krvavog čoveka s početka, koji je obeležio celu dramu, tu i je i slika konjanika, kao slika Makbetovog galopa u haos. Kad nastupi haos, Dankanovi konji podivljaju i jedu jedni druge kao čudovišta (II.iv.14). Birnamska šuma koja se kreće je priroda koja postaje neprirodna da bi se rešila Makbeta, ili da bi naglasila haos jer su se sile dobra udružile sa zlom. Sve veća izolacija, kao kod Makbeta i Otela, Banko neće da dođe na banket, ostao je sam bez onoga što svaka starost ima (V.iii.24). Deo iz Braunove *Religio Medici* koji prirodu opisuje kao akt Boga, a ono što nazivamo sudbinom zapravo je mudra Božija promisao.<sup>413</sup>

**Džordž Vilson Najt** je za poređenje sa Makbetom izabrao Bruta. Makbet, kao i Brut, smatra on, pati od stanja podeljenosti, jer je i za ubistvo i protiv njega<sup>414</sup>. Brut kaže: "Između činjenja užasne stvari / i prvog koraka, sve je / kao fantazma ili grozan san... A telo ljudsko, kao malo kraljevstvo, onda trpi / prirodu pobune. " Makbet, koji najpre ustukne pred ubistvom, ubedi sebe da je krvožedni zlikovac. Kod obojice prevlada impuls za ubistvo. Kod Bruta zbog Lucija, kod Makbeta zbog žene – i jednome i drugome apeluje se na ponos. I kod jednoga i kod drugoga užas će se manifestovati kao gubitak slatkog, lekovitog sna. Slom koji na kraju dožive i Makbet i Brut nema toliko veze sa spoljnim svetom, koliko sa onim u njima što se od početka protivilo ubistvu. Savest, koja se protivila ubistvu Dankana, sada ga tera da poćini nova ubistva. Kod Ledi Makbet, kada mesećari, ne radi se o ružnim snovima – most između košmara i abnormalne jave, koja je i sama košmarna, čine duhovi i priviđenja, sa kulminacijom u vidu veštica. U korenu Makbetovih zloćina je strah<sup>415</sup>.

---

<sup>412</sup> Lawlor, *Op.cit*, str. 61.

<sup>413</sup> *Ibid*, str. 72.

<sup>414</sup> Knight, G.W. *Op.cit*, str. 137.

<sup>415</sup> *Ibid*, str. 167.

Po **Blumu** je, od svih Šekspirovih tragedija, Makbet je najviše „tragedija krvi“. Ali, ne samo stvarno prolivene krvi, nego krvavih slika, cele fantazmagorije krvi: krv je primarni konstituent Makbetove imaginacije<sup>416</sup>. Intelektualne sposobnosti jednog Hamleta, Jaga ili Edmunda, ovde su raštrkane po više likova, napustio je i ljude i veštice i hirovito menja mesto. U sceni kucanja, razum kuca na vrata ovog komada, isceljujući dodir prirode u natprirodnoj atmosferi.

Ludilo Ledi Makbet prevazilazi traumu od krivice, jer se njen muž konstantno okreće od nje nakon ubistva Dankana. Ubistvo u velikoj meri predstavlja seksualni čin, posebno zato što je ono Makbetov način seksualnog izraza<sup>417</sup>. Kad već ne može da ima decu, Makbet ih ubija.

**Vilbur Sanders** problem *Makbeta* posmatra kao pitanje slobode volje<sup>418</sup>. Makbet ne komanduje nego sluša sile koje se predstavljaju kao telesna pobuna, anarhija duše iznad mogućnosti svesne kontrole. „Što uzmičem pred ovim nagovorom, / Čija mi strašna slika kosu diže“ ... (I. iii. 136-7) To je nezadrživo pretakanje želje za akcijom. Kraljevstvo tela postalo je plen podela. Sposobnost Ledi Makbet da manipuliše svojim mužem igra na njegovu nesposobnost da se seti trenutka kad ga nije progonila slika ubistva. Kada čovek čiji je slogan „Ili Cezar ili ništa“ ne postane Cezar, on zapadne u očajanje. Ne zato što mu je nepodnošljivo to što nije postao Cezar, nego to njegovo „ja“ koje nije postalo Cezar je nepodnošljivo<sup>419</sup>. U tom očaju on ne može da se oslobodi sebe samog, a i ne poseduje sebe, on nije on...

Koren Makbetovog besomučnog očajanja je u činjenici da nije uspeo da se otrgne od svoje prave prirode. A taj slom, kao i grešne misli o ubistvu, nisu u drami prikazani u formativnoj fazi, već kao ranije postojeći uslovi. Kao mesečar, Makbet posmatra svoje telo koje se kreće odvojeno od uma, bez mogućnosti

---

<sup>416</sup> Bloom, *Shakespeare – the Invention of the Human*, *Op.cit.*, str. 520.

<sup>417</sup> *Ibid*, str. 529.

<sup>418</sup> Sanders, Wilbur: „An Unknown Fear“: The Tragedie of *Macbeth*, in *Macbeth*, Harold Bloom (ed.), str. 149

<sup>419</sup> *Ibid*, str. 152.

kontrole ili opoziva. Za razliku od Ledi Makbet, koja čuje svaki šum, on ne može više da razlikuje glasove iznutra i spolja. Njegovo delo stvorilo je stvarnost zla van njega samoga. On kaže „Da bih znao moje delo, / Najbolje je da ne znam sebe“ (II.ii.72). Otkrio je da dela, kad se već izvedu, pomažu da se umrtvi unutrašnja osećajnost. Tom bezosećajnošću, ili možda zbog nje, on voljno prihvata zlo: „Još sutra – i to zorom / Do proročica poći ću ...“ (III.iv.131).

Poput Hamleta, on uzmiče pred snovima koji ga mogu pohoditi u „neotkrivenoj zemlji“ (*Hamlet*, III.i.79), života koji će doći i koji ne može preskočiti. Ali, Makbet sebe definiše kao Klaudija pre nego kao Hamleta, pa sebe vidi kao žrtvu pre nego kao instrument pravde.

Kada Banko pita Makbeta zašto se trgao na reči veštica koje mu obećavaju presto, taj trzaj zapravo znači „otkud one znaju da sam već razmišljao o tome?“ Kao Raskoljnikov koji slučajno čuje razgovor studenta i policajca o staroj lihvarici pa odluči da ono o čemu oni tek hipotetički diskutuju i uradi, tako i Makbet reči veštica (*wyrd* znači sudbina i ima ih tri, kao Suđaje).<sup>420</sup> Pomalo je čudno što je *Makbet* pisan posle *Otela* i *Lira*, jer upravo je *Makbet* prelaz od tragedije misli ka tragediji strasti; u *Hamletu* savest prigušuje delanje, a u *Makbetu* upravo delanje priguši savest. Ona se naknadno javlja kod Ledi Makbet, kao krivica koju oseća dok mesečari. Ledi Makbet je mogla biti dovoljna kao neko ko podstiče Makbeta na zločin i osvajanje prestola. Ali, Šekspir je uveo i dodatni, natprirodni stimulus. U *Edipu* svi rade protivno proročanstvu, ali ono se ipak obistinjuje. Grčka drama bez boga koji svime upravlja bila bi nezamisliva. A Makbetove već postojeće misli dobiju podsticaj u rečima veštica, one govore o nečemu što je već želeo da uradi. One rade ono što bi hipnotizer uradio nakon hipnoze, post-hipnotičku sugestiju<sup>421</sup>.

U eseju s kraja devetnaestog veka, pisanom kao odgovor na Vitlijeve „Napomene o Šekspirovim likovima“, glumac **Džon Filip Kembel** poredi Makbeta

---

<sup>420</sup> Nuttall, *Op.cit.*, str. 284.

<sup>421</sup> *Ibid*, str. 288.



sa sa Ričardom III – i jedan i drugi su neustrašivi, ali Makbet ima i osećanja<sup>422</sup>. On razmišlja krivici i pribegava hrabrosti samo kada mu nužnost delanja odagna savest, dok je Ričard uvek raspoložen da demonstrira hrabrost. I jedan i drugi su užasnuti priviđenjima svojih žrtava, i kod obojice je odlučnost stigmatizovana očajem.

### III.ii.iii. *Strah od žene*

Žensko zlo koje pokulja nakon ubistva zaštitničke očinske figure najupečatljivije je u rečima Ledi Makbet kojima želi da učrvsti svoju kontrolu nad mužem: „Dojila ja sam decu...(I.vii.54-59), baš kao što to čine veštice uz pomoć svog kazana.<sup>423</sup> Tako Šekspir poistovećuje strah primitivnih kultura od veštica sa detinjom vezanošću za majku, te Ledi Makbet na psihološkom planu predstavlja ono što su veštice na kosmičkom. Od samog početka, ona je u savezu sa vešticama: njeno nastojanje da ogrubi da bi lakše očvrsla muža, zbog čega priziva duhove da joj oduzmu ženska svojstva („mene pola moga lišite / I svirepošću najstrašnjom svu me / Od glave do pete ispunite; / Grubošću krv mi zgusnite, i svaki / Prolaz i pristup kajanju zatvor’te“, I.v.40-44), odgovara Bankovoj zbunjenosti u pogledu pola veštica, žena sa muškim svojstvima. Ona želi da obustavi svoje reproduktivne funkcije, da joj grudi budu pune žuči umesto „mleka ljudskosti“ kakvog se plaši kod svog muža (I.v.17). **Dr Džonson** je „take my milk for gall“ tumačio ne kao „zamenite moje mleko žuči“ nego kao „uzmite moje mleko kao žuč, napojte se njime kao otrovom od koga živite. Time se podsećamo da se kolostrum smatrao

---

<sup>422</sup> Kemble, John Philip: *Macbeth Reconsidered*, str. 23.

<sup>423</sup> Adelman, *Op.cit*, str. 134.

veštičijim mlekom. Ipak, ma koliko veštice bile strašna i natprirodna pojava, Ledi Makbet je još strašnija. Veštice često imaju gotovo komičan karakter, njihovo dejstvo od prvog susreta sa Makbetom stalno slabi, a engleska slika o vešticama inače je bila mnogo blaža od kontinentalne.<sup>424</sup> Kosmičke sile, oličene u vešticama, imaju svoj psihološki pandan u Ledi Makbet, koja demonstrira majčinsku silu sposobnu da uništi dete. Zato mu ona i govori da je u stanju da brutalno ubije dete koje doji. Biti manje od muškarca znači biti žena ili beba, izuzetno podložna rušilačkom besu svoje majke. Kada joj kaže da treba da rađa samo mušku decu, jer je sama neustrašiva („Rađaj mi samo sinove; jer drugo / osim muškarce duh tvoj neustrašiv / ne može ni da ovaploćuje“ (I.vii.73-75)), Makbet u njoj vidi muškarca, te će i njena deca biti samo muška, bez tragova žene u sebi, dakle i bez one ranjivosti. Igra rečima *mettle/metal*. Dakle, zli dusi su je već lišili pola i sada može da bude bespolna, bezosećajna, beskrupulozna. Ali, ako je to od njih tražila, znači da je bila svesna da te ženske, pre svega ljudske, osobine poseduje i da će joj one biti smetnja na ovom putu, baš kao i njenom suprugu. U jednoj od ekranizovanih verzija Makbeta, Ledi Makbet je mlada žena koja odlazi u dečiju sobu punu igračaka i plače iznad prazne kolecvke, brzo se prenuvši i obrisavši suze kad je čula da joj olazi muž. Ta verzija daje nam humanu, ranjivu stranu ove žene, koju je bol zbog gubitka deteta pretvorio u okamenjenu, ogorčenu ženu, fokusiranu na Makbeta i njegov uspeh kao neostvarenu roditeljsku ambiciju.

Iskazavši hrabrost i odlučnost na početku, kada je raspolutio Makdonvalda, Makbet je ujedno izvršio kastraciju i carski rez nad njim, čime je Makdonvaldovo telo prikazano kao žensko, na šta je ukazalo i njegovo savezništvo sa „kurvom Sudbinom“, onom istom namigušom koju Hamlet pominje Rozenkrancu i Gildensternu (1.2.7-23). Svojim mačem je „krčio sebi put“ kroz žensko telo, kao što je to uradio Ričard III (*Henri VI*, 3. deo, III.ii.181) i time anticipirao Makdafa kao

---

<sup>424</sup> *Ibid*, str. 138.

nedodirljivog muškarca koji nije rođen prirodnim putem<sup>425</sup>. Slika muškarca koji ne zavisi od žene, koji sebi krči put, čije je rođenje znak porekla nezavisnog od majke i samim tim neranjivog. Red i prirodnost se na kraju drame uspostavljaju eliminacijom žene. Kada se Malkolmova vojska primiče Birnamskoj šumi, oni istrgnu grane sa drveća radi mimikrije. To je trijumf muške prirode nad ženskom, regenerativnom – te grane ne mogu da rađaju novo drvo. Krunisano dete, kao jedna od slika koje Makbet vidi kod veštica, u ruci drži granu. To je patrijarhalno, muško drvo, porodično stablo poput Banka i njegovih sinova, Dankana i njegovih sinova. Prerušeni u drveće kao prirodne sile, engleski vojnici obezbeđuju pobedu prirode i povratak prirodnog poretka koji je čisto muški. I geografski, u ovoj drami je beg od žene kao beg od groba<sup>426</sup>. Škotska, „naš grob“ (4.3.165), je carstvo Ledi Makbet i veštica, ženske moći. Malkolm prebегne u Englesku beži kod dobrog kralja-oca. Malkolm je „nepoznat ženama“ (4.3.126), a kralj-otac ima čudesnu moć isceljenja. Makdaf postaje nepobediv tek kada se fizički odvoji od svoje porodice, od žene i dece, čime on prelazi granicu između te dve zemlje u psihičkom smislu.

**Dr Kelog** iznosi mišljenje da se nijedno od njih dvoje ne može se nazvati ludim, iako je Makbet imao halucinacije čula vida i sluha, a Ledi Makbet mesečarila i u snu govorila o ubistvu, te pokušavala da očisti ruke od zamišljenih mrlja od krvi; ipak, na javi je bila dovoljno racionalna.<sup>427</sup> Oboje su se, međutim, plašili pojave bolesti kod onog drugog.

U V činu, scena III, Makbet izgleda misli da je Ledi Makbet poremećena, pa kad mu lekar kaže da je muče neke teške misli i ne daju joj da spava, on traži da joj nečim izbriše te misli iz mozga.

Ništa nije vernije prirodi od mentalne uznemirenosti i kajanja zbog krivice, kakve je pesnik opisao u V činu, I sceni, kada je prvi put vidimo kao mesečarku. U stanju

---

<sup>425</sup> *Ibid*, str. 142.

<sup>426</sup> *Ibid*, str. 146.

<sup>427</sup> Kellog, *Op.cit*, str. 15.

nepotpunog sna, ona daje oduška mislima koje joj tako snažno uznemiravaju um na javi. Ona hoda sa svećom, otvorenih očiju, ali one njenom umu ne prenose nikakve utiske iz spoljnog sveta; ali, onom "umnom oku" su scene ubistva itekako sveže.

Tim unutrašnjim čulom ona vidi krvavu mrlju na ruci i uzalud se trudi da je spere. Tim unutrašnjim čulom ona miriše krv, pa u toj mucu uzvikne da ni svi mirisi Arabije neće sprati miris krvi. Ova scena je poslednja u kojoj se pojavljuje Ledi Makbet. Pesnik je znao kada i gde da povuče svoje likove sa scene, a i to da bi produžavanje prikazivanja mentalne poremećenosti Ledi Makbet bilo nepovoljno za dramski efekat.

**Hugo Klajn** smatra da samoubistvo Ledi Makbet nema nikakve aspekte nevoljnosti i pročišćenja kao Ofelijino, a njegovo značenje se ne dovodi u pitanje.<sup>428</sup> Ali ono nastupa posle stanja rodne otuđenosti koje je predstavljeno diskursom sličnim Ofelijinom. Otuđenje Ledi Makbet u mesečarenju je, kao i Ofelijino, psihologizirano, predstavljeno citatima, povezano sa simboličnom purifikacijom, a kulminira samoubistvom. Njen slom otelovljen u mesečarenju, a suprotstavljen Makbetovom usplamtelom, krvavom, „hrabrom besu“ („Neki kažu da je lud“, V.ii.13). Ali, podela između njene moćne volje na početku drame i otuđenog gubitka u scenama mesečarenja, njena veza i potom nepovezanost sa vešticama, kao i bifurkacija njihove predstavljenosti – sve čine, ali i zamagljuju, druge razlike vezane za ludilo: između prirodnih i natprirodnih činilaca, dijabolične opsednutosti i ljudskog zla.

Mesečarenje Ledi Makbet, kao i Ofelijino ludilo, dešava se posle njenog odsustva sa scene, predstavljeno je oštrim raskidom sa ranijim pojavama i uvodi ga posmatrač koji je i sam na sceni. Dok mesečari, Ledi Makbet citira poznate poslovice i pseudo-uspavanke, svoje ranije reči (ili misli), kao i Makbetove. Pominje Dankanovo ubistvo, Bankovog duha i ubistvo Ledi Makdaf u vidu saveta

---

<sup>428</sup> Klajn, *Op.cit.*, str. 327.

i utehe Makbetu („Ni reči više o tome, gospodaru, ni reči više; sve ćete upropastiti svojim drhtanjem“, V.i.46-7). Ona prepričava Makbetova krvava dela, obraća mu se direktno iako nije prisutan, i odigrava sopstveno saučesništvo „perući“ ruke da bi uklonila mrlje i miris krvi. Efekat ovog citata je udaljavanje diskursa od govornika i poziv na čitanje. Lekar eksplicitno čita stanje Ledi Makbet kao verski očaj, a ne kao zaposednutost đavolima ili fizički slom – Brajtovim terminima, kao duhovnu, a ne prirodnu melaholiju: „Sveštenik njoj je više potreban / Negoli lekar“ (V.i.77-8).

Veštice i Ledi Makbet, kako je rekao **Piter Stalibras**<sup>429</sup>, indirektno se identifikuju po polu, po strukturi i simbolici drame, kao i po svojim paralelnim ulogama katalizatora Makbetovih postupaka. Njihova funkcija je kulturni žrtveni jarac za neprirodnost, nered i nasilje. Ali drama implicira i kontrast između Ledi Makbet i veštica, a on podvlači razliku između prirodnog i neprirodnog. Natprirodnoj dvosmislenosti veštica suprotstavlja se „prirodna“ dvosmislenost Ledi Makbet u sceni mesečarenja. Kada se pojavljuju na početku, veštice su opisane kao dvosmisleno muške ili ženske, kao na zemlji ali ne stabilno; govore dvosmisleno (ali ne ludo). Ledi Makbet, kada mesečari, kombinuje „korist od sna“ sa „efektima jave“ (V.i.11-12); „Njene oči su otvorene“, „ali njihovo čulo je zatvoreno“ (V.ii.6-27). Veštice su dramatizovane uz neke poznate elemente verovanja u veštice: potčinjenost Hekati, čini, napitke, proricanje budućnosti i uspešne mađije. Nasuprot neuspelom pokušaju Ledi Makbet da prizove duhove koji izgledaju više prirodni nego neprirodni: oni „borave sa smrtnim mislima“ i „čekaju nestašluk prirode“ (V.v.41, 50). Ona ne traži direktno pomoć da bi povredila druge kao veštice, već samo da bi se izopačile njene emocije i telesne funkcije: „... Pa mene pola moga lišite / I svirepošću najstrašnijom svu me / od glave do pete ispunite; / Grubošću krv mi zgusnite, i svaki / Prolaz i pristup kajanju zatvor' te“ (I.v. 42-43). Nasuprot planu veštica da drugima nanesu magijsko

---

<sup>429</sup> Stallybrass, Peter: „*Macbeth and Witchcraft*“ in *Focus on Macbeth*, John Russell Brown, str.328

zlo koje se konvencionalno vezuje za veštičija zlodela: stoku, vreme i mušku seksualnost.

Veštice se, dakle, prvo dvosmisleno vezuju za Ledi Makbet, a potom i disociraju od nje. I njihova predstavljenost je bifurkacija. Na početku drame one izgledaju kao u Skotovom opisu, koji je statistički podržao Alen Mekfarlan<sup>430</sup>: izgledaju kao frustrirane, melanholične žene koje se, na marginama društva, kletvama i planovima za osvetu obruše na one koji su ih omalovažili.

Ova studija o strahu i njegovim posledicama istovremeno je i studija o muškarcu i ženi.<sup>431</sup> Ledi Makbet zgorela delimično i zbog toga što nije bila verna sebi kao ženi. Ona sve što je žensko u sebi pretvara u hrabrost i okrutnost. Čak i više nego Makbet, ona ima želju da bude okrutna. Pošto joj je volja snažna i vođena strašću, i njen strah je, kao kazna, užasniji nego Makbetov i dovodi je do očajničkog greha samouništenja.

**Dženet Adelman** je Ledi Makbet doživela kao vaskršlu kanibalističku majku kakvu Lir vidi u Gonerili i Regani<sup>432</sup>. Bez oca, ovaj sin je strahovito podložan njenom uticaju. Samo, za razliku od *Hamleta* u kome smrt oca junaka baca u „zonu majčinog uticaja“, ovde to čini smrt idealnog androgenog roditelja. Kralj Dankan sadrži u sebi i osobine oca, autoriteta i izvora naslednika, ali i brižne majke koja odgaja svoju decu. On je suprotnost Ledi Makbet koja ima žuč umesto mleka, i veštica koje stvaraju novi život u užasnom kazanu. Zato u ranim scenama nasilja on pokušava da se ponovo rodi kroz krv, da zameni poreklo od majke tim muškim činom. Bankovo pitanje o polu veštica drugi je kraj pitanja o Dankanu, koji je pun dobrote i roditeljske pažnje, ali i ubijen zbog tog detinjeg poverenja i blage naravi. Makbet sebe opisuje kao Tarkvinija koji se prikradao Lukreciji da bi je napastvovao, što Dankanu opet daje ženske osobine. Majčinska snaga nije

---

<sup>430</sup> Macfarlane, Alan: *Witchcraft in Tudor and Stuart England: A regional and comparative study*

<sup>431</sup> *Ibid*, str. 238.

<sup>432</sup> Adelman, *Suffocating Mothers – Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare Plays, Hamlet to the Tempest*, str. 131.

ovaploćena u jednoj osobi, već je rasuta po drami, pre svega u vešticama i Ledi Makbet. Kroz Makbetov odnos sa njima, ova drama prikazuje primitivni strah za muški identitet i autonomiju, jer na samom početku, kada čujemo eho veštičijih reči u Makbetovim „lep i ružan“ („foul and fair“), jasno nam je da je da je njegova autonomija dovedena u pitanje i daće, kao Ričard III, morati da krči svoj put krvavom sekirom.

Lekar u njenoj „uznemirenosti u snu“ vidi velik poremećaj prirode. To podseća na njen poslednji govor, kada izgovara svoje poslednje svesne reči u drami: „Nedostaje ti ono što je balzam / Prirodi ljudskoj: san.“ (III, iv, 141). Uskoro će, u sceni sa kazonom, njen muž kome su ove reči bile i upućene, izneti svoju nameru da „spava uprkos gromu“. Lekovito dejstvo sna, Senekino nasleđe, videćemo i kod Lira. Njen san je, međutim, potpuno drugačiji od sna koji je „melem za ranjeni um“ (II, ii, 39). Što joj je san dublji, tim je dublje u užasnim snovima i pati u besomučnom ludilu. Zato ona mora da svakome *piše* pokajničku ispovest koju, zbog njenog muža, niko ne sme da vidi: ona ta pisma zapečati i čuva u svojoj sobi, i u sobi svoje duše. Time neuspešni pokušaji da olakša sebi samo povećavaju teret. Ona zna da su užasni zločini proistekli iz onog prvog, koji je ona podsticala. To je učinila iz snažne i slepe ljubavi prema mužu. Ta ljubav više nije slepa, ali je snažna, pa ona na sebe preuzima svu njegovu opakost. Ona ne može da opere svoje ruke jer su njegove ruke toliko okrvavljene narednim zločinima da ih ni okean ne može oprati. Njegova ruka je postala snažnija i moćnija u zlu, a njena je izgubila svoju zlu moć posle prvog zločina. Kada nakon pominjanja Banka koji ne može ustati iz groba, shvati da joj i prst koji je podigla uvis zaudara na krv Makdafone žene, ona zastane kod reči „grob“ i neizreciv užas je potpuno obuzme. Nije u stanju ni da izgovori neku aluziju na taj treći zločin. Ona se pokajala, ali to je poništila njena lojalnost mužu koji se ne kaje.

Ledi Makbet strasno želi da joj muž doživi egzaltaciju, iako to neće ukočiti „posete njene savesti“ dok ne vidi da zlatna kruna počiva na čelu njenog jednako

ambicioznog, ali sebičnijeg saputnika.<sup>433</sup> Kraj banketa označava početak nekih novih osećanja kod nje. Ona uviđa da na njega ne deluju njene reči, bilo da su nežne ili prekorne, a i njena moć da ublaži njegove strahove je na izdisaju. Pogrešno je procenila njegov karakter, nije očekivala da će on sebi obezbediti sigurnost srljanjem u dalje opasnosti. Ali, sada oseća da ga je delo koje ga je ustoličilo na tron gurnulo u neminovnu propast i da je za to zaslužna ona, sa svojom nepokolebljivom voljom. Otkriva i da nije sposoban za duboka osećanje, za potpunu otvorenost, čak ni sa njom. Nosi stalan teret, prokletu mrlju i miris krvi – neopozivost dela – njenog dela, iako ne po zamisli, koje ih je oboje gurnulo u propast.

**Marvin Rozenberg**<sup>434</sup> koristi apolonsko-dionizijsku dijalektiku da sugeriše tradicionalni konflikt između impulsa ljudske „nevinosti“ i zlih strasti „dionizijske oluje“. Za Rozenberga borba za premoć nije ništa drugo do rat u kome apolonski princip pokušava da vlada dioniskim, da ukroti želju da bi ga podredio. Stoga se monolog „da se svrši i izvrši“ (I.vii.) doživljava se kao bitka između plamena želje i hladnog racionalizma. Rozenberg je u pravu kada kaže da i Makbet i Ledi Makbet treba da postanu dioniske ličnosti da bi izvršili ubistvo, ali greši u pretpostavci strukturne analogije njihove metamorfoze. Ledi Makbet se nikada nije susrela sa vešticama, pa prema tome ni sa proročanstvom kao Istinom; stoga ona može da priziva zle duhove bez angažovanja apolonske hemisfere (potrage za istinom), što Makbet stalno čini u svojim kontaktima sa duhovima. Za nju je odnos sa demonskim odnos sa strašću želje. Ali, za Makbeta je cela ova dimenzija prizivanja natprirodnog drugačija, ona ima apolonsku dimenziju.

„Duh su obamrli moj / Zaboravljene uzburkale stvari“ (I.iii.) – dokaz da je imao ambiciju, možda i plan da ubije Dankana i domogne se trona. Veštice su samo rasplamsale tu želju, odnosno označile da je pravi trenutak za to.

---

<sup>433</sup> Fletche, George: *Characters in Macbeth*, str. 69.

<sup>434</sup> Fawcner, A.W.: *Deconstructing Macbeth – The Hyperonthological View*, str. 198.



Holinšed beleži sledeće karakteristike Škotlandđanki<sup>435</sup>:

Tada žene... nisu nimalo zaostajale u hrabrosti za muškarcima; marširale su bojištima i zaklale bi prvog koga nađu da leži, a njihovom krvlju nisu samo kupale mačeve, već bi je i ustima okusile... Kada bi u bici videle svoju krv kako curi, ne bi ni trepnule, već su sa još većom voljom napadale neprijatelja...

Publika se strese i divi njenom bezuslovnom bogohuljenju protiv prirode. Ona do detalja opisuje šta i uradila svom odojčetu, sve do „bezubih desni“. Ona u potpunosti potčini prirodu. Makbet nije jedini koji oseća privučenost i odbojnost, pa će uzviknuti „Rađaj samo mušku decu!“

**Kej Stokholder**<sup>436</sup> napravila je presek glavnih junaka tragedija koje su teme ovog rada. Tako, ona kaže da Makbet uzdrma barikadu koju je Otelo pokušao, zgrabi ženu koja će mu pomoći da postane kralj u košmarnom vilajetu na čijim je rubovima oklevao Hamlet. Definišući sebe kao muža, Makbet je postao svestan emocija i asocijacija koje su drugi protagonisti izbegavali. U tom procesu on stvara polaritet između kućnog i društvenog sklada i seksualne strasti. Umesto da bude izvor reprodukcije i ljubavi, njegov brak se ispunjava u ubistvu Dankana, koji za Makbeta predstavlja legitimnu vlast i očinsku figuru. Ovo ubistvo predstavlja psihološki holokaust koji je i klimaks Makbetovih erotskih strasti.

Ledi Makbet izjednačuje Dankanovo ubistvo sa odbacivanjem svoje normalne seksualnosti i majčinstva. Makbet izražava želju da ubije Dankana kroz sliku njene okrutnosti. Neprijateljstvo koje oseća prema Dankanu prožeto je njegovim zamišljanjem ženskog nasilja. Ali, on se na posredan način vezuje i sa Dankanom kada mu Ledi Makbet zamera zbog „mleka ljudske dobrote“, pa u

---

<sup>435</sup> *Ibid*, str. 159.

<sup>436</sup> Stockholder, Kay: *Stealthy Lovers in Macbeth*, str. 221.

buduće ubistvo uključuje i sliku sebe samoga kao pasivne žrtve njenog seksualizovanog nasilja.<sup>437</sup>

Nasilje koje je curelo u ljubav Hamleta i Ofelije, Otela i Dezdemone, razdvojilo ih je. Ovde ono nadire u ljubav i definiše je, te je čini neprijateljskom po porodični i društveni sklad. Kako sledi nož ka Dankanovoj sobi, perverzna seksualnost koja se Oholog i njegovo šunjanje ka žrtvi poput duha (II.i.49-56). Bodež koji prodire u Dankana asocira na seksualnu penetraciju u ženu.

Hamlet je povezivao Gertrudinu seksualnost sa slikama sudnjeg dana, kada mrtvi ustaju a nebesima pozli od Gertrudinog čina. U složenoj slici, Makbet traži kaznu za sebe evocirajući Sudnji dan, ali ga i povezuje sa slikama rađanja. Taj dan je dan njegove smrti kao nekoga sa mlekom ljudske dobrote, i dan rođenja njega kao tiranina i đavola.<sup>438</sup>

Dok Makbet transformiše svoj unutrašnji nemir u slike pustog kraljevstva, on postepeno redefiniše sebe u odnosu sa Ledi Makbet. Njihova bliskost i saučesništvo blede gotovo odmah posle Dankanovog ubistva. Ona je njega želela kao muškarca od akcije koji ne razmišlja, a Makbet nju redefiniše u klasičnijoj ženskoj ulozi. Ovaj izmenjeni odnos javlja se u Makbetovoj tajnovitosti oko plana za ubistvo Banka, i u njenim skrivenim strahovima.

**Stenli Kavel** nudi psihološko objašnjenje stanja u kome je kažnjavanje predmeta (ili nekadašnjeg predmeta) ljubavi stanje samokažnjavanja dao je Frojd u etiologiji melanholije.<sup>439</sup> Kavel citira delove "Tugovanja i melanholije":

Izbor nekog predmeta, vezivanje libida za neku određenu osobu, postojalo je nekada; potom, usled izvesnog razočaranja u voljenu osobu, odnos prema tom predmetu je uništen. Rezultat nije normalan, u smislu povlačenja libida sa tog predmeta i njegovo premeštanje na neki drugi, nego nešto drugačije... povlačenje u ego gde pomaže

---

<sup>437</sup> *Ibid*, str. 228.

<sup>438</sup> *Ibid*, str. 231.

<sup>439</sup> Cavell, *Op.cit*, str. 247.

poistovećivanju ega sa napuštenim predmetom. Tako senka tog predmeta pada na ego, pa njega otada može kritikovati posebna mentalna sposobnost, taj napušteni predmet...

Melanholik ispoljava osiromašenje ega velikih razmera. U tugovanju svet postaje siromašan i prazan; u melanholiku, to postaje sam ego.

Ovo osiromašenje je korak ka ništavilu i samokažnjavanju. Krivica kao melanholija se čini razumnom formulacijom Makbetovom mentalnog sklopa, iako je prva asocijacija te fraze verovatno Hamlet, dok osećanje krivice i stida dominira i u *Kralju Liru*. Po Timotiju Brajtu, videli smo, krivica je upravo jedan od najčešćih uzroka mentalnih poremećaja. Kavel navodi da je ovaj Frojdov citat naveo **Timoti Guld** u studiji o Bledom zlikovcu, Ničeovom junaku iz romana *Tako je govorio Zaratustra*. On smatra da je je ovaj Ničeov junak zapravo studija o *Makbetu*. Taj deo *Zaratustre* govori o krivici koja se izražava kao ludilo nakon zlodela i ludilo pre zlodela, i iznosi problematiku krvi i ljudskih postupaka u kojima izvršenje nekog postupka preduhitre slike tog izvršenja, slike koje iscrpe identitet počinioca tako da on postane samo počinilac tog dela i pretrpi subjektivno gašenje u tome što radi. Zato Makbet, u moru prolivene krvi, o sebi razmišlja kao o bledom; dok mesečari, Ledi Makbet će reći "Uklonite to bledilo s lica ... / Dajte mi ruku" (V, I, 59, 63). Biti bled u svetu krvi, biti izuzetak, bez ikoga svog, bez ičega, znači biti bez krvi i tražiti krv, upiti ono što upija vas. Ona se priseća svog iznenađenja da je "taj starac" imao toliko krvi, verovatno misleći na Dankana. Tadašnje verovanje je bilo da što više krvi neko ima, to je bolji čovek.

Koren zla u Ledi Makbet mnogi su pokušavali da objasne sa rodnog ili porodičnog aspekta. Dok je za neke ona hladnokrvni ubica i nezajažljivo ambiciozna manipulatorka sopstvenim mužem, te je njeno zlo, slično Jagovom, bez konkretnog motiva, a ona je deo veštičijeg sestrinstva; za druge je ona poludela od tuge, sve što radi je osveta za pretrpljenu bol ili odušak velikoj tugi. Naravno, bilo je preterivanja u traganju za njenim „izgubljenim detetom“, odojčetu koje pominje

u monstruoznoj izjavi da bi mu prosula mozak i to dok ga doji, ako je dala reč. Zato se Majkl Bristol ironično pita koliko li je imala dece, jer su mnogi postavljali pitanje svih pitanja (koje je po njemu krajnje irelevantno) – da li je Ledi Makbet ikada imala to dete? Gubitak deteta koje je Ledi Makbet tako nežno hranila, a tako surovo bila spremna da žrtvuje, možda je uzrok duboko ukorenjene tuge u njenom umu (V.iii.41-2) koja je dovela do ludila<sup>440</sup>. Ta tuga je žaljenje zbog ubistva Dankana, ali ako prihvatimo da je Ledi Makbet imala dete, onda ona nije simbol zla, anti-porodice veštica, već nesrećna žena koja je počinila zločin

**Bertrand Evans** uočava da na Dankanovu smrt brzo zaborave svi osim Ledi Makbet, koja o njoj razmišlja, evocira je u snu, poludi i na kraju zbog nje umre.<sup>441</sup> Čak i kada se digne vojska protiv Makbeta, to nije zbog njegove krivice kao zločinca, nego zbog tiranske vladavine. Makbetova tragedija nije tragedija dobrog čoveka koji moralno propada, već čoveka koji živi i umre ne znajući šta moral znači. On nikada nije u agoniji zbog prošlih dela, brine ga samo sadašnjost i budućnost. Kada poželi da je Dankan još uvek živ, on to čini jer su počele da mu se javljaju vizije koje ga plaše, svaki šum ga užasava. Ledi Makbet je, za razliku od njega, sposobna za moralne osećaje, pa pretpostavlja da i njen muž prolazi kroz isto, uzaludno ga tešeći. Škorpije u njegovom umu nisu griža savesti, već zebnja zbog Banka i njegovih potomaka. Kada se na banketu pojavi Bankov duh, Makbetov paroksizam straha opet ne treba mešati sa savešću.<sup>442</sup> On se tom priviđenju obraća rečima da ne može da dokaže da je on “to” uradio. Čak i u razgovoru sa lekarom, on ne shvata ono što mi vidimo, a to je da mu ženu ubija savest, niti primećuje ikakvu vezu između Dankanove smrti i patnje svoje žene. On pominje opšte fraze poput “bolesti uma” i “ukorenjene tuge”, ali ne može da razume kako je taj jad zahvatio njegovu ženu. S druge strane, iako je ubeđivala

---

<sup>440</sup> Bristol, Michael: „How Many Children Did She Have?“, iz John Joughin (ed.), *Philosophical Shakspeares*, str. 22.

<sup>441</sup> Evans, *Op.cit*, str. 192.

<sup>442</sup> *Ibid*, str. 210.

muža da se "malo vode sprati to delo", Ledi Makbet se muči i na kraju ubija zbog moralnog zla koje je prepoznala. Ona želi da onemogući pristup kajanju i zaustavi pokajničku prirodu, koja ju je i sprečila da sama ne ubije Dankana. Scena mesečarenja otkriva nam ono od čega je patila tokom dana, a to je krivica. Makbet je moralni idiot koji na kraju jedino shvati da su zli dusi loši savetnici jer su ga doveli do propasti.<sup>443</sup>

**Benet Sajmon** kaže da, kao *Liru*, i u *Makbetu* postoji strah od zavisnosti od žene.<sup>444</sup> Carski rez, odnosno nerađanje, podseća na Apolonovu fantaziju-teoriju da žena nije prava majka deteta, već samo sud ili korito. Za razliku od Laja, koji čuvši proročanstvo hoće da ubije svoje dete, Makbet kreće u ubijanje tuđeg potomstva – Bankovog i Dankanovog. Tu je i strah od dominacije žene nad muškarcem i definicija muške moći i u vojnom i u reproduktivnom smislu. Ledi Makbet ga provocira dovodeći u pitanje njegovu muškost. Slika u kojoj raznese mozak bebi koju doji, zapravo predstavlja ono što ona radi Makbetu pred našim očima, ali to radi i sebi, tonući u ludilo. Makbet će kasnije razneti Bankov mozak. Halucinacija noža i propratni govor dodaju nova značenju ubistvu. Krvavi nož je snažan seksualni simbol, koji odgovara slici ubistva kao silovanja. Opis Makbetovog tihog prikradanja Dankanovoj odaji podseća na priču o Tarkvinijevom napastvovanju Lukrecije, na silovanje i izdaju, koji vode u užasni lanac uništenja (Lukrecijino samoubistvo, osveta, krvavi sukobi). Ledi Makbet je i izdajica i prevarena Lukrecija, jer počini samoubistvo na kraju.<sup>445</sup> Okrvavljene i ubijene sluge su analogija deteta/dece koju je Ledi Makbet navodno ubila. Prikazanje deteta sa krunom na glavi i grančicom u ruci najavljuje Birnamsku šumu koja se približava Dansinejnu, u šta Makbet nije mogao da poveruje.<sup>446</sup> Odbija mogućnost da se presto nasledi „presađivanjem grane sa tuđeg drveta“ – usvajanjem. U odnosu

---

<sup>443</sup> *Ibid*, str. 222.

<sup>444</sup> Simon, Bennett: *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*, str. 142

<sup>445</sup> *Ibid*, str. 150.

<sup>446</sup> *Ibid*, str. 156.

ovog bračnog para nema mesta za razmenu koja dovodi do rasta, samo se smenjuju uspeh jednoga i poraz drugoga. Samo kada se reši „mleka ljudske dobrote“, dakle ženskog uticaja, Makbet može da ostvari svoje ambicije, ali Ledi Makbet istovremeno biva potopljena njegovim „mlekom“ i uguši je savest. U tom osamostaljivanju od žene, Makbetov pandan je Makdaf koji je rođen carskim rezom, što je u elizabetansko vreme najčešće podrazumevalo smrt majke i neprirodnost. On je takođe ostao bez dece i žene, ali činjenica da je on sasvim drugačiji od Makbeta daje nadu da je moguće više ljubavi u odnosu muškarca i žene.

### III.iii. KRALJ LIR



Slika 3

#### III.iii.i. Zaplet - buka i bes

*Kralj Lir* je drama o kralju koji tone u ludilo, nauči šta je milosrđe, ali potom gubi ćerku koju je najviše voleo. Sve te emotivne visine i dubine stapaju se sa beskrvnom sferom matematike. Ali, ovo je i drama o strahu od ludila. Krajnosti koje predstavljaju reči "sve" i "ništa" mogu se predstaviti znakom "O", što je i "rupa" i "celo". A.D. Natal<sup>447</sup> primećuje da je u prologu pozorište Glob opisano kao "ovo drveno O". Luda u Prvom činu, četvrtoj sceni, kaže Kralju "ti si 0 bez brojke", a u istoj sceni mu se obraća sa "Daj mi jaje i daću ti dve krune". Ta nula, u obliku prvog slova Ofelijinog imena, označena je kao njena praznina, posuda u koju su drugi sipali sadržaj gušeći njeno biće. Kraljeva ćelava glava još jedan je krug. Jaje je ništa. U tenisu je reč za ništa "love", što je izmenjeno francusko *l'oeuf*,

---

<sup>447</sup> Nuttall, *Op.cit*, str. 301.

jaje. I Glosterove očne duplje su "prstenovi koji krvare" (V.iii.190), a sluga predlaže da donese belance jaja da mu leči unakaženo lice, dok Edgar upozorava oca da će, ako skoči sa litice, biti smrskan kao jaje. Ta matematika, stalna kvantifikacija ljubavi, imetka i moći, simbolično prelazi put od onog „sve“ što Lir ima i traži, do Kordelijinog „ništa“.

Kordelija odbija da učestvuje u igri i nadmetanju za ljubav, ne shvatajući da iza toga stoji očev strah od starosti i toga da je nevoljen. **Diter Mel** kaže da je Kordelija u prvoj sceni kao Hamlet<sup>448</sup> – ističe da se najdublja osećanja ne mogu izraziti rečima, ističe razliku između privida i stvarnosti i biva izolovana, odnosno proterana.

Oprostiti roditelju kao što je Lir nije lako. Ali, to nas oslobađa vezanosti za prošlost i omogućuje nam da nastavimo dalje, da ne bi i dalje imao kontrolu nad našim životom. Ukoliko to ne uradimo pre njegove smrti, kako smatra Najt, emocijama će se dodati i osećaj krivice što smo ih mrzeli ili bili ozlojeđeni<sup>449</sup>.

**Džon Holovej** pominje Vulfstanovu *Propoved engleskom narodu*, u kojoj opisuje kaos nakon danskog osvajanja. Bezakonje, prevare i nevera širili su se zemljom, otac više nije stajao uz sina ni brat uz brata... Ono što je sigurno bilo poznato Šekspiru je *Homilija protiv neposlušne i samovoljne pobune* iz 1574. godine, koja takođe navodi neslaganje između dece i roditelja kao odraz dezintegracije u političkom životu, kada se podanici nezakonito bune protiv vladara. Dok u *Makbetu* imamo zlo jednog čoveka, u *Liru* je zlo sveprisutno. Protivotrovi, kao što su Kent i Kordelija koji se tom zlu suprotstavljaju, ne deluju ili ne postoje. Zlo dolazi po svoje. Lir se ne oporavi sasvim od svoje bolesti. Gnev u njemu iščezne, ali njegove prve reči upućene Kordeliji, kojim joj traži otrov da ga popije, govore dovoljno.<sup>450</sup>

---

<sup>448</sup> Mehl, *Op.cit*, str. 82.

<sup>449</sup> Knight, G.W. *Op.cit*, str. 37.

<sup>450</sup> Holloway, *Op.cit*, str. 78.



Bes je za onoga ko ga ispoljava katarzičan, dok je za žrtve tih izliva toksičan. Ukoliko bi se usmerio ka sebi, unutra, bio bi štetan. Ali, isto dejstvo ima ako se pretoči u mržnju ili osvetu. Lir zato moli nebesa za "uzvišeni gnev" ("noble anger"). Šta je to? Najpre se čini da je to muška reakcija, nasuprot suzama ("women's weapons, water-drops", 2.4.277), ali potom je jasno da je taj gnev samo osveta nezahvalnim ćerkama. U *Henriju VIII*, Norfolk savetuje Bakingema uz pomoć slike konja, rečima da samo laganim kasom može doći do vrha strmog brda. Za Bakingema je bes bolest. I lek koji nudi za ostrašćenost, kolerične reakcije (sve su to elizabetanski sinonimi za gnev) je – umerenost i strpljenje<sup>451</sup>.

Kod Lira je očigledna kolerična priroda, dakle nešto što nije izazvano događajima ili strastima. Nakon odlaska francuskog kralja i Kordelije, Gonerila je rekla Regani: „Vidiš li kako mu je starost ćudljiva; nismo se malo nagledale toga: on je uvek najviše voleo našu sestru; a kakvom je bednom nerazumnošću sad odbacuje<sup>452</sup>...“. Regana potvrđuje: „To je slabost njegove starosti; ali / on je sebe oduvek tek ovlašno poznavao“, a Gonerila nastavlja: „I u svojim najboljim i najkrepkijim godinama suviše je prenagljivao; moramo zato očekivati... neobuzdane ćudljive izgrede koje sa sobom donosi bolešljiva i razdražljiva starost.“ (I.ii)

Gloster očigledne promene u kosmosu, ali i u društvu, slične onima u Škotskoj posle ubistva Kralja Dankana, pripisuje zvezdama, što će rasrditi Edmunda.

Ona skorašnja pomračenja Sunca i Meseca ništa nam dobro ne predskazuju...

Ljubav hladni, prijateljstvo se otpađuje, braća se zavađaju; u gradovima pobune, u unutrašnjosti nesloga; u palatama izdaja; i kida se veza između oca i sina. Na ovom mom nevaljalcu ostvaruje se predskazanje: eto sina protiv oca.“ (I.ii)

---

<sup>451</sup> *Ibid*, str. 115.

<sup>452</sup> prevod Branimira Živojinovića

I ovde su prirodno i neprirodno jukstaponirani u govorima likova, ali i njihovom ponašanju –Lirove zakonite ćerke ponašaju se prema ocu kao Glosterov „prirodni“, ali nezakoniti sin prema njemu – neprirodno. I to Edmund koji upravo prirodu naziva svojom boginjom. Edmund se odlučuje na „masku ludaka“, poput Hamleta: „Na lice ću navući lupešku melanholiju, i uzdisaću kao mator ludak. O, ova pomračenja predskazuju ove razdore“ (I.2.), a to će kasnije učiniti i Edgar, naravno iz potpuno drugačijih razloga: prvi da uništi, drugi da spasi oca.

Luda je glas razuma i istine, ogledalo Lirove nemoći i kobnih grešaka, na koje ga on bez uvijanja podseća. Kentu, prerusenom u slugu, ponudio je svoju kapu jer staje na stranu onoga ko je zapao u nemilost (Lira) i ako se povede za njegovim primerom, svakako će morati da ponese ludinu kapu (I.iv.). On smatra Lira ludom zato što je sav imetak dao „pogrešnim“ kćerima, a razlika između slatke i u gorke budale vidi se kad

onaj ko te svetovao / Da razdeliš posed svoj, / Tu kraj mene neka stane, / Ili ti za njega stoj: / Jednu slatku, jednu gorku, / Videćeš budale dve; / Prva u šarenom ruhu, / Druga odmah pored nje.“ (I.iv.)

I Luda je svestan da se nešto promenilo u svetu: „Ludima oog leta nikad gore; / Jer mudri zaglupaviše.“ (I.iv.) Iako mu je teško, Lirove ćerke ga bićuju i kad govori i kad ćuti, nikako ne bi voleo da bude kralj:“ Ti si oljuštio svu svoju pamet, s obe strane, a u sredini nisi ostavio ništa.“ (I.iv.)

Gonerila, nezadovoljna razvojem događaja nakon deobe poseda, upozorava oca da se „koristi onom pameću koje ima dosta“ i da odbaci „ćudi koje vas / Odnedavno preobraćavaju / U ono što vi niste zaista.“ Ovo je u kontradikciji sa ranijim tvrdnjama sestara da je njihov otac oduvek bio prek i nerazuman. Lir se

pita da li mu „slabi razum, zamire moć suđenja“, pita se ko je zapravo on, a Luda mu odgovara: „Lirova senka“. (I.iv.)

Gonerila je kod Lira izazvala transformaciju poput one koju od zlih duhova očekuje Ledi Makbet: „Ti si... / Prirodu moju s čvrstog mesta pomerila, / Iz srca mi svu ljubav isisala, / A dodala mu žuči.“ (I.iv.) Udarajući se u glavu, viče: „Udri ovu kapiju / Što pusti ludost, a um istera!“ Luda smatra da je ostario pre vremena, jer je ostario pre nego što se opametio. Lir je svestan puta kojim je krenuo i zavapi: „O, nebo, ne daj da poludim, ne daj; / Pribranost daj mi; neću da poludim!“ (II.i.)

Pored Lude i Kralja koji ludi, dobijamo još jednog „ludog“ junaka: Edgar, saznajući da je stavljen izvan zakona, reši:

Nameravam da uzmem na se oblik koji najniži / Kojim je ikad nevolja čoveka / Do stoke unižavala; sve lice / Crnim ću blatom zamazati, krpom / Uviti bedra, kosu raskuštrati, / U čvorove, golotinjom ću svojom / Prkositi svim vetrovima, svakoj / Nebeskoj nemilosti. Ovaj kraj mi / Za uzor pruža mnoge primere / Prosjaka ludih koji, urlajući, / U svoje nage ruke obamrle / Od studi, treščice i čiode, / Čavle i sitne grane ruzmarina / Zabadaju, pa s nakitom tim strašnim / U bednim selima, majurima, / Vodenicama i po kolibama / Ovčarskim, čas uz mesečarske kletve, / A čas uz molitve iznuđuju / Milostinju.“ (II.iii.)

Ovo je precizan opis mentalno obolelih osoba u Šekspirovo vreme, ubogog pacijenta Bedlama, tada jedine „psihijatrijske“ institucije u Engleskoj.

Lirovo stanje se pogoršava i pokazuje prve znake psihosomatskog poremećaja o kome se u Šekspirovo vreme puno govorilo i pisalo. Bolest svojstvena ženama, kod čoveka bez žene i sa ženskom decom, *hysterica passio*: „O, kako raste grč i srce steže!... O, silazi, / Ti tugo što se penješ! Dole je element tvoj!“ (II.iv.) Kada Regana i njen suprug, poznat po „vatrenoj naravi“, odbiju da ga prime, poput Otela, on počinje da kune: „Osveto! Kugo! Smrti! Uništenje!“ (II.iv.)

Pa opet: „O, ne diži se, srce! Srce dole!“ Regana pokušava da ga uveri da je prestar: „U vama priroda / Stoji na svojoj međi poslednjoj: / Vama bi trebalo da upravlja / I da vas vodi razboritost neka / Što vaše stanje bolje poznaje / No sami vi.“ (II.iv.) Na njegovu ljutnju što se Regana uopšte rukuje sa sestrom, Gonerila će mu odvratiti:

Nije sve ono krivica / Što nerazumnost smatra ili tako / Naziva staračka izlapelost.“ Liru je sve teže. „O, srce, previše si žilavo! / Još nisi puklo?“ (II.iv.) Ipak, odlučuje da ne zaplače, iako ima razloga za plač: „Al’ovo srce skrhaće se pre / U stotinu komadića / No što će zaplakati. – O, budalo, / Poludeću! (II.iv.)

U trećem činu, gde Lirovo ludilo dostiže kulminaciju zajedno sa olujom u prirodi, on je sam u pustari, prepušten vremenu na milost i nemilost, baš kao što su ga ćerke nemilosrdno šibale:

Vetrovi! Duvajte! Razbesnite se! / Svi slapovi i svi orkani, bljujte / Dok tornjeve nam sve potopite... A ti, ti grome svepotresajući, spljošti / Nabreklju svetsku okruglinu!... Uništi svaku kličicu iz koje / Nastaje čovek nezahvalni!“ (III.ii.)

No, on odlučuje, sasvim neočekivano: „Ne, ja ću biti uzoran strpljenjem / I neću reći ništa.“ Možda je teško zamisliti Lira strpljivog, baš kao i Hamleta odlučnog, ali i kod njega se desila promena usled promenjenih okolnosti i osvešćenja. Ta promena vidljiva je i u brizi koju prvi put pokazuje prema Ludi, ali i prema svim siromašnim beskućnicima koji su te olujne noći bez krova nad glavom.: „Čudno je umeće nevoljino: ona može / Pretvoriti gadost u divotu.“ (III.ii.) Istovremeno, postao je neosetljiv na fizički bol i ne očekuje nikakav komfor, iako insistira na tome da je „svaku uncu kralj“:

Tebi se čini strašno što nam ova / Oluja ljuta prodire do kože: Tako i jeste tebi; ali  
gde se / Uvreži boljka velika, tu malu / Osećaš jedva... Bura u duhu mom oduzima /  
Čulima mojim svako osećanje / Sem onog koje ovde besno bubnja.“ (III.iv.)

Oluja u *Liru*, kao i u *Otelu*, odraz je oluje u čoveku. Lir postupa kao hor za sopstvenu situaciju, komentarišući sa očajničkom ironijom opšte zlo i nepravdu, koji su ga doveli do ludila više nego konkretno zlo koje je njemu pričinjeno. Kao u Ludinoj pesmi (III, 2, 31), pogrešio je što je zamenio nebitno sa bitnim.

Kada im priđe Edgar, prerušen u ludaka, Lir se odmah identifikuje s njim i pita ga „Da li si dvema kćerima sve dao?“ (III.iv.) Naziva ga „filozofom“ i „učenicim Tebancem“, pa uz Budalu sada ima još jednog „mudrog ludaka“ koji kroz pesmice i nemuštvu govori ogoljuje bolnu istinu, ali i neke opšte mudrosti. Ludilo se pridružuje i Glosterovo:

Ti veliš da kralj ljudi; prijatelju, / Slušaj me: lud sam gotovo i sam. / Sina sam  
jednog imao, a sad sam / Odrekao se njega, prognao ga; / O glavi mi je radio... a voleo  
sam ga, / Moj prijatelju, k'o što nikad otac / Voleo sina nije“. (III.iv.)

Edgar, u ulozi ludaka, u istom je položaju kao Kralj koji je to još samo nominalno. Slično Makbetu, koji kaže da je njegov položaj kralja nikakav ako nije bezbedan. Bez trona, bez položaja koji garantuje sigurnost, ali i licemerje, njima je ipak bolje: „Bolje je tako: znati da si prezren, / No da ti laskaju a preziru te.“ (IV.i.) Gloster poverava ludom Tomu da ga odvede do Dovera, a starac koji je dotad vodio Glostera siguran je da, iako ludak i prosjak, Tom mora imati nešto pameti, „jer ne bi inače bio kadar prositi“. (IV.i.) Gloster je svestan rizika da se prepusti Tomu kao vodiču, ali vreme je upravo takvo – „ludi vode slepe“.

Ostali likovi u drami govore o Lirovom ludilu interesantnim jezikom, a neke od najupečatljivijih slika u drami upravo pripadaju ovim opisima. U francuskom šatoru blizu Dovera, Kordelija prepoznaje svog oca:

O, Bože, on je ovo: maločas ga / Sretoše gde k'o more uzburkano / Mahnita;  
glasno pevajući, sav / Okićen izđikljajim rosopasom, / Repušinom, kukutom, pirevinom,  
/ Koprivom, ljuljem ognjicom i svim / Korovom onim nekorisnim..." (IV.iv.)

Lirovo ludilo, koje ovde sugerise i njegovo pevanje i ukrašavanje cvećem, obeleženo je njegovim prihvatanjem sveta prirode; on sebe ne vidi kao herojsku figuru koja nadilazi prirodu, već razume da je tek njena mala, besmislena komponenta. Uz to, ovaj opis nas podseća na druge čuvene scene ludila kod Šekspira, pre svega Ofelijino ludilo ukrašeno cvećem. Lir je ovde mešavina Hamleta, ludog kao more, i Ofelije koja se kiti cvećem i peva. I Edgar će, kada vidi Lira okićenog cvećem, reći: „Zdrav razum / Nikada ne bi svoga gospodara / Opremio ovako.“ (IV.vi.) I ovde, kao u *Makbetu*, imamo lekara, koga Kordelija pita „da li može / Veština ljudska što učiniti / I pomućeni um izlečiti mu?“ No, za razliku od Ledi Makbet, Liru ima spasa: „Gospo, ima načina. / Prirode naše počinak je glavna dadilja, a on mu nedostaje“. (IV.iv.) Doneli smatra da je Lir je lud koliko je to bio Viljem Blejk: proročki lud, suprotstavljen i prirodi i društvu.<sup>453</sup>

Lir se ne odriče svoje uloge kralja, deli pravdu, pomilovanja i oprašta preljubu. Jer, to je prirodno, za razliku od neprirodnog čina izdaje oca: „Navali, blude! Smešajte se svi!“ (IV.vi.) On kaže i da se svaki greh može sakriti pod dobrim plaštom i bundom, a kroz dronjavu ruho i najmanji greh proviri. Zato svima sve oprašta. I, kao metod u Hamletovom ludilu, i Lirovo je „smesa bezumlja i smisla“, kao zaključuje Edgar i uzvikuje „Umnosti usred ludila!“ . (IV.vi.) Lir prepoznaje

---

<sup>453</sup> Donely, John: „Incest, Ingratitude and Insanity: Aspects of the Psychopathology of *King Lear*“, *Psychoanalytic Review*, XL, str. 515.

Glostera i nudi mu svoje oči ako će ga oplakati, tešeći ga da svi na svet dolazimo plačući, jer „dođosmo na ovu veliku / Ludačku pozornicu.“

I Gloster je svestan da ludilo oslobađa, ne samo odgovornosti za izgovorene reči, već i mnogih briga i bola: „Poludeo je kralj; o kako je / Ukočen duh moj prizemni kada stojim / I kada svoju patnju ogromnu / Osećam oštru! Bolje da mahnitam: / Tad bi mi misli bile odvojene / Od žalosti, i bol bi mi zbog lažnih / maštarija izgubio svest / O sebi.“ (IV.vii)

Kordelija moli bogove da izleče „tu grdnu naprslinu / U njegovome uvređenom duhu! / O, uskladite razdešena čula / Ovoga oca koji podetinji!“ (IV.vii.) Lekar preporučuje da muzika glasnije svira, verujući u njeno terapeutsko dejstvo. Kada ugleda Kordeliju, Lir misli da je već umro i da, vezan za ognjeni točak, vidi blaženu dušu, dok ga suze peku kao rastopljeno olovo. On postavlja svoju dijagnozu: „Ja sam starac, slab i detinjast, / Meni je preko osamdeset, ni sat / Više il' manje; i, da pravo rečem, / Plašim se da me pamet ne služi“. Lekar ih uverava da „veliki bes njegov je iščezao“, ali i upozorava da „opasno je upoznavati ga / S vremenom koje je izgubio“. Lir ih moli za strpljenje i oprostaj, „jer ja sam star i budalast“. (IV.vii).

Nakon izgubljene bitke, Lir radosno odlazi u tamnicu sa Kordelijom,

da onde, sami, pevamo k'o ptice / U kavezu... I tako ćemo živeti nas dvoje / I moliti se, pevati, i stare / Pričati bajke... I tako / Međ' zidovima ćemo tamničkim / Nadživeti sve zavade i spletku / Velikih, čija se oseka i plima / Sa Mesecom menja. (V.iii)

Ovo je moguć odgovor, ili nagoveštaj odgovora, na pitanje o prirodi Lirove ljubavi prema Kordeliji i razlogu za onako burnu reakciju na njeno iskreno i ponosito držanje. „Ko bi hteo / Da rastavi nas, mora požar se neba / Da skine i da rastera nas njim / K'o lisice“. Nakon Kordelijinog ubistva Lir opet gubi razum i ne prepoznaje svoje prijatelje. Vojvoda Olbeni konstatuje da „nema svrhe da mu se

predstavljamo“. On je uveren da je mogao spasiti Kordeliju i to još uvek beznadežno pokušava, nadajući se da će njen dah zamagliti staklo ogledala. Opraštajući se od nje, on se oprašta od svog razuma i razloga za život. Ipak, smogao je snage da ubije „nitkova koji te obesio“. Kada vidi da je i njegova luda obešena, svestan je da „života nema“. Nepravda i besmisao koji vladaju svetom, to je nihilizam koji je u *Liru* najvidljiviji i čiji je vektor ludilo. Još jednom moli da mu otkopčaju dugme i izdahne, što je za njega i bilo najbolje: „Mrzi ga ko hoće / Da ga na mučilištu okrutnog / Ovog sveta raspinje i dalje.“ (V.iii)

### III.iii.ii. *Lir kao studija slučaja*

**Samjuel Džonson** opisuje Šekspirovo doba kao vreme kada “spekulacije još nisu pokušale da analiziraju um”.<sup>454</sup> Iako je pokazano da je Šekspir slikao ludilo paralelno Brajtvom *Traktatu o melanholiji*, samo taj medicinski model nedovoljan je da opiše ludilo Kralja Lira. Šekspir se nije ograničio samo na jednu knjigu za razumevanje ludila; na raspolaganju je imao zbir svih shvatanja svog društva i vremena o tome. S obzirom da Lirovo ludilo vodi poreklo iz više izvora, samo u širem kontekstu se može kvalitetno opisati.

S obzirom da se većina renesansne medicinske teorije zasnivalo na pretpostavkama iz Srednjeg veka, polazna osnova za razumevanje Lirovog ludila može se naći u prevodu dela monaha iz trinaestog veka, Bartolomeja Anglikanskog, *De Proprietatibus Rerum*. Ovo delo zasniva se u potpunosti na

---

<sup>454</sup> Ingham, Adrian: „Renaissance Views of Madness: *King Lear*“, str. 1-4.



tradicionalnom modelu neravnoteže četiri ćudi: melanholije (ili crna bila), žute žući (*cholera*), krvi i flegme. Bartolomej melanholiju svrstava odvojeno od ludila, pripisujući im različite ćudi i različite delove mozga (1-4). Stanje melanholije uzrokuje višak melanholične tečnosti. Zbog nje se osoba oseća uplašenom bez razloga i često zabrinutom. A to je zbog melanholične tečnosti koja steže i zatvara srce ("ferefull without cause, & oft sorry. And that is through the melancholi humor that constreineth & closeth the herte"). U ekstremnim slučajevima, melanholija dovodi do simptoma vrlo sličnih ludilu, "neki pad u zle slutnje bez oporavka: stoga oni mrze - krive, i zbunjuju svoje prijatelje, a ponekad ih udaraju i ubijaju ("somme fall into evyll suspicions without recover: & therefore they hate - blame, and confounde theyr frendes, and sometyme they smyte and slee them"). Ali, iako se Lir može opisati kao neko ko "pada u zle slutnje", on verovatno nije melanholičan. On je po prirodi kolerik i verovatno do njegovog ludila dovodi višak te tečnosti. Goneril opisuje njegovu koleričnost i predskazuje njegovo ludilo u ranom pokušaju da ga diskredituje. U Bartolomejevom modelu, ludilo koje uzrokuje višak žući naziva se grozničavošću ("the frenesie"). Njegovi znaci su ukrućenost i stalna slabost, senke oko očiju, besnilo ("woodnes and contynual wakynges, mevynges and castynges aboute the eyen, ragynges..."). Uzrokuje ga crvena žuč koja posvetli od sopstvene vreline... krene uz vene, žile i puteve ("made lyght with heate of it self... ravysshed upwarde by veynes, synewes, wosen and pypes"). Lečenje obuhvata krvarenje pacijenta, brijanje njegove glave i nanošenje sirćeta i ulja na glavu. Međutim, preporučuje se i mirno okruženje, jednostavna i laka hrana i "pre svega, stvari od kojih će ljudi zaspati". Sećamo se da je to još kod Seneke bila osnovna terapija. Kent je, izgleda, svestan ovog najvažnijeg dela izlečenja, a preko njega shvatamo da je Lirovo ludilo moglo da bude kratkog daha da se odmorio pre bekstva u Dover: "Zaspala iznurena priroda: / Taj odmor može biti meleman / Izmrcvarenim živcima, jer teško / Izlećiće se ako ne bude / Prilike za ovakav počinak." (III.vi.94-98)

Međutim, nisu se svi tadašnji modeli ludila zasnivali samo na ćudima. Model Timotija Brajta pojednostavljuje Bartolomejevu kategorizaciju ludila nazivajući ludilo melanholijom, ali razlikuje dva tipa melanholije. Brajt kaže: "Razlika je između prirodne melanholije teške ruke Božje nad nečistom savešću, mučenom kajanjem zbog greha i strahom od njegovog suda."<sup>455</sup> Prirodna melanholija podseća na Bartolomejev model po tome što vodi poreklo od telesnih tečnosti i u svojim krajnjim manifestacijama može izazvati "oluje pobesnele ljubavi, mržnje, nade ili straha, kojima su tela tako strasno tamo i amo, bacaju se u nemiru..."<sup>456</sup> Ali, neprirodna melanholija nema paralelu u srednjovekovnom modelu. Prirodna melanholija može se prepoznati po opštim simptomima ludila koji se javljaju kod stabilne osobe u okruženju bez stresa. U ovom slučaju ludilo se može pripisati samo fizičkoj neravnoteži, dok se neprirodna melanholija, ironično, može prepoznati po javljanju u situacijama kada izgleda da je prirodnije poludeti: u situacijama u kojima um muče brige i stres. Razlika između prirodnog i neprirodnog ne treba se smatrati kao implikacija retkosti ili verovatnoće, već fizičkih ili nefizičkih uzroka. Po Brajtovom modelu, kao i kod Bartolomeja, Lir verovatno ne bi imao dijagnozu prirodnog melanholika. Videli smo da je prirodan kolerik pre nego li melanholik, a svakako ima očigledan razlog da poludi zbog dušetvnog stresa i krivice, kako Kent jednom primeti:

"Zavladao je njime / Pregolem stid zbog okrutnosti kojom / On ju je blagoslova lišio /  
Ćudima stranstvovanja predao, / A njena sveta prava nasledna / Kučkama onim, drugim  
svojim dvema / Kćerima dao – sve mu to toliko / Peče i truje duh da se zbog stida /  
Vreloga kloni Kordelije." (IV.iii.44-49)

---

<sup>455</sup> Bright, *Op.cit*, str. 37.

<sup>456</sup> *Ibid*, str. 38.

U *Kralju Liru*, kao i u beleškama dr Napijera iz Vitlejemske bolnice,<sup>457</sup> ludilo i ucveljenost su izlečive bolesti sa mentalnim i fizičkim komponentama. Ističući razliku između Lirovog prirodnog i Edgarovog glumljenog ludila, kao i primenom dva leka, fizičkog (koji daje lekar) i mentalnog (koji daje Edgar, laik), drama doprinosi sekularizaciji, psihologizaciji i medikalizaciji ludila i proširuje konvencije njegovog predstavljanja.

Nasuprot Edgarovom glumljenom delirijumu greha, krivice i božje kazne, Lirovo ludilo predstavlja se kao „prirodno“, opsednuto svetovnom osvetom i pravdom. Ukorenjeno je u očiglednim fizičkim i psihološkim uzrocima: izložen je hladnoći i oluji u starosti, pogrešio je što je oterao Kordeliju, druge dve ćerke su ga izdale, susreo se sa sirotim Tomom. Već u prvoj sceni Kent ga metaforički opisuje kao „ludog“, potom on sam konstatuje svoj delirijum i medicinski precizno bolest naziva „*hysterica passio*“, s tim što se u njegovom slučaju „majke“ ne pomera utroba nego srce. On je žrtva ženske i feminizujuće histerije.<sup>458</sup> Ali, kada bude van sebe, njegovo ludilo postaće sve više satirično. Razum mu vraćaju konvencionalni lekovi, koje mu, konvencionalno, daje lekar – lekovito bilje, san, čista odeća, muzika i prisustvo Kordelije.

I Lirov ludački diskurs sadrži fragmente, formule, depersonalizaciju, mešanje drugih glasova i sekularizovani ritual. Ali, još češće vidi halucinatorne društvene drame čiji je i narator i učesnik. Dok Tom prikazuje krivicu tako što se predstavlja ubogim i progonjenim, Lir se od krivice brani ponašajući se kao tužilac. Njegove halucinacije sekularnog suđenja i presude ove prikazuju lažnim, kao što Tom implicitno prikazuje demonsku kaznu lažnom. Ali, ritual nije uspeo, kao ni kod Ofelije. Sudija je ponižen, na njega laju psi (3.6.61-62).

---

<sup>457</sup> Klajn, *Op.cit.*, str. 332

<sup>458</sup> Kopelija Kan u eseju „Odsustvo majke u *Kralju Liru*“ kaže da Lirovo ludilo potiče od njegovog besa zbog lišenosti majke i na kraju mu omogućuje da prihvati svoju ranjivost.

U susretu sa Glosterom njegova identifikacija sa tužiocem ne može više da ga štiti: pred njim je pravdu pokvarila ženska seksualnost, a sam sudija je umešan u to. U prvoj fantaziji, Lir poštedi život osuđenome, jer svi su krivi za kopulaciju u „sumpornoj jami“ ženske seksualnosti, domena na koji je đavo metaforički ograničen u Lirovom diskursu (4.6. 126-29). Dok Edgarovo glumljeno natprirodno ludilo požudu smešta u njega samoga, Lirovo „prirodno“ ludilo izmešta je na žene i njihove sudije. U njegovoj drugoj fantaziji, kažnjenik i onaj koji kažnjava postaju jedno: pozornik koji bičuje kurvu zbog njene požude i sam želi da uživa u njoj, u tome zbog čega je bičuje (4.6. 162). To otkriva Lirovu naviku da progoni druge da bi sakrio sopstvenu krivicu.

**Robert Vajman**<sup>459</sup> kaže da Lirovo ludilo razobličuje konzervativne vrednosti, kao što Ofelijino ludilo to čini sa domaćim, porodičnim vrednostima. Ona govori o o lažnoj ljubavi, praznim verskim formulama, izdaji muškaraca. Lir govori o proizvoljnosti, nestabilnosti i korupciji pravde i države.

I sa Lirom i sa Glosterom Edgar primenjuje ono što Fuko naziva „nastavkom delirijumskog diskursa“. Nastaviti iluzije ludih da bi se raspršile. On konstruiše simulaciju Glosterovog samoubistva da bi izvršio egzorcizam njegovih i sopstvenih demona i odvratio.

**Džon Daunejm**<sup>460</sup> je u već pomenutom delu s početka sedamnaestog veka napisao da bes donosi jednako zlo i telu i duši. Prvo kao taman oblak zaslepi svetlo razuma. Zato se bes zove *Brevis furor*, kratkotrajno ludilo, jer se od ludila ne razlikuje osim po trajanju. Redosled strasti je ponos, bes, osveta i, osim ukoliko ludilo u potpunosti ne zaslepi razum, stid. Bes više povređuje onoga ko ga oseća nego žrtvu njegove osvete. Ako ne oseti stid, uslediće srdžba, grozničavost i ludilo. On je najdestruktivnija strast. On nema par u tabeli strasti, a komplementarna

---

<sup>459</sup> *Ibid*, str. 335.

<sup>460</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 181.

vrlina mu je strpljenje. Setimo se kako se Lir molio za strpljenje, svestan svoje kolerične prirode i, s druge strane, spasonosnog strpljenja.

Lir želi da se oslobodi državnih dužnosti i zato taj teret prenosi na ćerke, odnosno njihove muževe. Plutarh je u delu *Da li stari ljudi treba da upravljaju javnim poslovima* naveo da se kod staraca javlja nedostatak hrabrosti i nemar. Uslov je da mu ćerke kažu koliko ga vole. Plutarh je napisao esej *Kako prepoznati laskanje*, gde kaže da je samozaljubljenost podložna laskanju, da bi ga učvrstilo u visokom mišljenju o samom sebi. Ukoliko to izostane, javi se bes zbog povređenog samopoštovanja, kao kod Lira nakon Kordelijine izjave (I, i, 110-22). On potom kaže Kentu da je nju najviše voleo i hteo je da ga ona neguje u starosti. Time je uvreda teža. Kent, kao pravi prijatelj a ne laskavac, čak i pod pretnjom po život, upozorava Lira i moli ga da zaustavi svoju preku reakciju. Očigledno je da je Lirov bes samo izliv prirodnog temperamenta, da je uvek bio prek. (I, i, 291-5). Regan potvrđuje da je uzrok njegova staračka slabost, mada nikada baš nije bio „sasvim svoj“. Goneril je svesna da je i u najboljim godinama bio prek, te sada moraju da budu oprezne zbog njegove kolerične starosti koja ga čini tvrdoglavim i nerazumnim.<sup>461</sup>

U paralelnoj radnji, Gloster je takođe otac koji je doživeo povredu svog samopoštovanja te traži osvetu prema vinovniku svoje povrede. I opet ga dirne laskanje nedostojnog deteta, te odbaci zaslužno dete i na njegovo mesto postavi ovo drugo.

Najviše boli nezahvalnost, te Lir proklinje ćerke ((I, iv, 297-311). Kada sazna da mu je pratnja svedena na pedeset vitezova, on proklinje i preti osvetom (I, iv, 321-32).

Kent primećuje da je besni Lir luda kukavica i nitkov, kao Ajaks ((II, ii, 132). U renesansi je Ajaks važio za tipičan primer ludačkog besa, dakle kratkotrajnog ludila<sup>462</sup>. Kada ugleda vezanog i poniženog Kenta, Lir oseća i fizičko gušenje,

---

<sup>461</sup> *Ibid*, str. 188.

<sup>462</sup> *Ibid*, str. 197.

*Hysterica passio*, kao nadiruću tugu koja se penje ka srcu. Kada se žali Regani da mu je Goneril prepolovila svitu, on je opet kune (II, iv, 164-70). Kada Goneril stigne i sestre se udruže, Lirov bes postaje nemoćan. I opet nastoji da odagna ludilo vikom protiv njega (II, iv, 274-89). I odlazi u olujnu noć. Kent čuje da je Kralj primećen u oluji (III, i, 7-11). Ovo je primer renesansne doktrine po kojoj se oluja u prirodi odražava na čovekov um, jer olujni vetrovi ulaze u duh putem disanja, te on poludi. Lir besni na nepogodu, ali ipak se više žali na neuzvraćenu dobrotu (III, ii, 14-18). I dok Gloster želi da izbavi Kralja, ironično je to što baš tada vidimo njegovo sina, prerušenog u Toma iz Bedlama, kako deli Kraljevu patnju. Šekspir nam ponavlja uzrok Lirovog ludila (III, iv, 11-22). I tu otkriva svoju tugu od koje je skoro poludeo (III, iv, 170-5).

U skloništu Kent objašnjava da je kod Lira sva moć razuma popustila pod nestrpljenjem. Dok Kralj i dalje besni i proklinje ćerke, Kent ne da da ga uznemiravaju jer je sišao s uma („His wits are gone“). A Edgar prokomentariše da je on imao zlu sreću sa ocem kao Lir sa ćerkama („He childed as I fathered“). Bes ispoljava i Kornvol, zbog toga što je Gloster zaštitio Lira. I on, kao Lir Kenta, kažnjava slugu koji je hteo da ga urazumi.

Šekspir insistira na tome da prikaže strast kao uzrok uništenja u drami. Ubogi prosjak iz Bedlama je „hrana očevog gneva“, ali sam Gloster je platio još veću cenu za ludost svog besa.

Nasuprot ovim strastima stoji strpljenje. Kraljica Kordelija je, kako saznaje Kent, odlučna da pomogne ocu, ali nije besna; u njenom srcu se strpljenje i tuga otimaju za prevagu (IV, iii, 11-19). Lir ne želi da je vidi zbog stida koji oseća (IV, iii, 44-9). Kordelija je gospodarica svoje strasti, dok Lirom gospodari njegova strast. Zbog gneva je počinio i suluda i zla dela. Da je Lir primio uvrede kao što su to učinili Kordelija i Kent, ne bi bilo tragedije.

Po Šekspiru, međutim, postoji i opravdana indignacija – kao u slučaju kada Kent protestuje protiv postupka svog gospodara, Albani protiv svoje žene i

Edmunda, Edgarovo ubistvo Osvalda, ili kada se Kordelija i Francuzi bore za prava ostarelog i sada već ludog Kralja. U njenim rečima čujemo eho Makbetovog razgovora sa lekarom, ali u ovom slučaju lekar joj može dati nadu, jer Lir na savesti nema mrlju smrtnog greha. No, kada Kordelija strada, u Liru se obnovi gnev pomoću koga on ubije ćerkinog dželata, ali posle toga nema povratka – on ostaje lud i umire.

*Kralj Lir*, kao tragedija gneva, planiran je kao tragedija stare dobi<sup>463</sup>. Lir i Gloster su starci koji nepravedno dele bogatstvo, podležu laskanju, usled besa postupaju bez suzdržavanja i za svoje umišljene uvrede traže osvetu. Zlo njihovog gneva je u nanošenju zla drugima. A ludost je u zlu koje nanose sebi. U istoj strasti Kent ponižava Osvalda i zbog toga dodatno otežava Kraljev položaj, Kornvol u gnevu ubija slugu, ali i biva ubijen u opravdanom gnevu. Bes ne pokreće jedino Kordeliju; Edgara, koji postupa po diktatu razuma čak i dok glumi ludaka; i Albanija, koji je na kraju smireni arbitar.

Nigde drugo kod Šekspira, osim u *Hamletu*, ne srećemo potpunije poznavanje psihologije nego u *Liru*<sup>464</sup>. Jedan istaknuti psiholog rekao je da je Lirov slučaj istinski slučaj ludila od početka do kraja, onakvog kakvo često srećemo kod starijih osoba. Već u prvom činu vidi se poznata imbecilnost starog doba, koja se često završava ludilom. Nesposoban i da uvidi plitko pretvaranje Gonerile i Regane, iskrenost Kordelije ili nepristrasnost Kenta, on starijim ćerkama prepušta celo kraljevstvo, što je u skladu sa njegovim mentalnim stanjem i ludilom koje je prvo nazreo Kent. Od samog početka Šekspir je Liru dao mentalne osobenosti i ekscentričnost koje za stručnjake predstavljaju potvrdu bolesti, ali koje obični posmatrači previđaju ili ne smatraju patološkim pojavama, te njegovo ludilo pripisuju samo razočarenju zbog nezahvalnosti ćerki. Goneril je, međutim, Regani napomenula da je on oduvek jedva znao za sebe, te da je bio prek i u najboljim

---

<sup>463</sup> *Ibid*, str. 204.

<sup>464</sup> Kellog, *Op.cit*, str. 17.

godinama, na šta je ova odgovorila da će takve nepostojane izlive poput proterivanja Kenta tek da dožive od oca. To je nagoveštaj bolesti koja će uslediti i tako je pesnik neusumnjivo i nameravao da bude. Vreme i promene u spoljnim okolnostima kod Lira ne dovode do promena nabolje, a sledeće što čujemo o njemu je da je, u paroksizmu gneva, pribegao otvorenom nasilju i tukao Goneriline slugu koji sum u zadirkivali ludu. I pre nego što je doživeo bilo kakvu neprijatnost od ćerki, one se žale: "Danonoćno me vređa: Svakog sata / Pada iz jedne grube uvrede / U drugu; I to sve nas pozavađa" (I.iii.), što je znak napredovanja bolesti. Do kraja I čina, kada mu ćerka prigovori zbog bahatog ponašanja njegove svite i zatraži da je prepolovi, njegov gnev će postati frenetičan: " Pakla mu! / Sedlajte konje; pratnju mi pozov' te. / Kopile odrođeno! Neću ti / smetati: imam ja još jednu kćer." (I.iv.)

Kletvama i epitetima poput "gnusni jastrebe!" (I.iv.), on daje oduška svom bolesnom gnevu koji podseća na pacijente u mentalnim institucijama. Nakon što se ustremio na žensku prirodu ćerke, njegov bes nalazi oduška u suzama i kaže: "Sramota me / što možeš tako da muževnost moju / Potreseš da se ove suze vrole, / Koje iz mene snažno naviru, / Zbog tebe liju..." (I.iv.)

Lir po prvi put komentariše svoje stanje krajem V scene, kada odgovara Ludi koji ga je upozorio da nije trebalo da ostari pre sticanja mudrosti i moli se da ne poludi. Često se sreće čovek koji je definitivno lud, ali svestan svoje bolesti. Predosećaj bolesti, izvesna svest da mu se ona bliži, često obuzme čoveka, kao što je Lira. Lira zatim srećemo u Glosterovom domu, gde, umesto toplog dočeka koji je očekivao i dobrodošlice svoje druge ćerke i njenog muža, on doživi još jedan šok. Njegovog vernog slugu i pismonošu stavili su u okove, u šta on odbija da poveruje. Kada mu Kent izloži nepobitne činjenice, te shvati i sopstveno poniženje i nezahvalnost koju je doživeo, besni:



Na svakom koraku tokom ove drame nalazimo dokaze Šekspirovog sjajnog poznavanja medicinske psihologije.<sup>465</sup> Jasno vidimo i uticaj telesnih poremećaja na umne sposobnosti:

"Mi nismo mi kad priroda, pod teškim / Pritiskom, duši naredi da pati / Zajedno s telom " (II.iv.)

Lir počinje sopstvenu tragediju suludom procenom. Lirova greška je greška sebično suludog uma. I on to zna. Njegovo čistilište biće čistilište uma, ludilo. Naučio je sebe da misli da ne može da pogreši, a onda uviđa da je pogrešio. Srce je hranio sentimentalnom spoznajom ljubavi koju deca gaje prema njemu, a onda shvati da njihova ljubav nije sentimentalna. Tako se u njegovom umu stvara zjapeći jaz koji otvara put ludilu. Kako postaje bolno svestan istine, nekongruentnost mu razara um i sledi fantastično ludilo; takav univerzum odslikavaju Glosterove reči o pomračenju sunca i meseca<sup>466</sup> (I.ii.115). Već slab pod teretom bolesti, on uzvikne: "O, kćeri, molim te, / Nemoj me naterati da poludim!" (II.iv.)

Pre nego što će ih napustiti i otići u oluju, opet aludira na stanje svog uma, svestan da ima razloga za tugu i plač, ali neće plakati.

Lira ponovo vidimo u vresu, usred oluje. Ubrizgani psihološki element dao je intenzitet ovoj sceni, vetrovi koji zavijaju i besne, vodopadi koji kuljaju, gromovi koji cepaju brestove: ukratko, ti spoljni, fizički elementi, samo su ubačeni kao pozadina strašne slike mentalnog haosa koji vlada umom ovog starca.

On ne kori vremenske uslove. Njima nije predao kraljevstvo, niti ih je zvaio decom, ništa mu ne duguju. Jedina misao koja ga okupira, nezahvalnost ćerki, eliminiše pomisao na fizičku patnju. Poznata je činjenica da, kad um muče snažne emocije, telesni bol se i ne oseća. Fizička izdržljivost koju ispoljavaju mentalno poremećene osobe zaista zapanjuje, čak i kod nežnih žena. Ipak, svestan posledica

---

<sup>465</sup> *Ibid*, str. 21.

<sup>466</sup> Knight, G.W. *Op.cit*, str. 183.

po njegov već razoreni um, Lir se zaustavlja i uzvikne: "Ovim putem se ide u ludilo!" (II.iv.) Oluja koja sipa svoj gnev na njega beznačajna je u odnosu na onu u njemu. Ova prva je, zapravo, blagoslov jer mu neće dozvoliti da misli na tu drugu.

Ali, možda najingenioznije konstruisana scena u celoj drami je ona u kojoj pesnik okupi Lira, koji je tada već nesumnjivo lud, Edgara, koji je prerušen u ludaka, i ludu. Rezultati su skladni i dosledni. Slika Edgara u ritama i unesrećenog služi da u glavi ludaka pokrene dominantnu ideju nezahvalnosti sopstvene dece, budući da ga ništa drugo nije moglo dovesti do tog stanja. Njegovo prvo pitanje je "Jesi li sve dao kćerima?"

Taj žalosni prizor pobudi Lirovu toplu, saosećajnu prirodu. On ga smatra sapatnikom, pa iako nije kralj poput njega, ipak je "filozof i učeni Tebanac" (III.iv.161).

Lir je, dalje, svedok suđenja. Prvo zamišlja da je uhapšena Goneril, a zatim on svedoči na sudu:

"Svedočim pod zakletvom pred ovim časnim skupom / Udarila je nogom kralja, svog jadnog oca. To ne može poreći." Poziva na oružje i optužuje sud da je podmićen, a Kent ga pita gde mu je to strpljenje kojim se toliko hvalio.

Uzrujan je što veruje da je jedna od krivaca pobjegla, pa kaže, misleći da je kazna izrečena:

"A sad raščetvorite Reganu" (III.vi.)

Sledeće što znamo o Liru dolazi nam od Kordelije i lekara. Lekarov odgovor sadrži principe moderne nauke, koje i danas sprovode lekari u tretmanu duševnih bolesti. Nema aluzija na vradžbine, bičevanje, prizivanje svetaca, krvarenje, rotiranje stolica, skidanje skalpa. Na kraju IV čina vidimo da je lek koji preporučio lekar uspešno delovao. Lir je pao u dubok san i iz njega se budi oporavljen. Ipak,

Šekspir ništa ne ostavlja nedovršenim, pa iskazuje i bojazan da se bolest može vratiti i predočava sredstva za sprečavanje toga. Dr Brigam<sup>467</sup> je na ovo rekao:

"Sada možemo, gotovo sa stidom, priznati da malo šta imamo da dodamo na ovaj metod lečenja umno bolesnih, iako je prošlo gotovo dva ipo veka. San, spokoj i izbegavanje neljubaznosti, a kada pacijent počne da se oporavlja odbrana od svega što ga može uznemiriti i dovesti do povratka bolesti, i sada se smatra najboljim tretmanom."

Bredli je napisao da u književnosti ne postoji ništa uzvišenije i lepše od Šekspirovog prikaza patnje u oživljavanju veličine i izazivanju blagosti Lirove prirode.<sup>468</sup> Povremeno javljanje autokratskog nestrpljenja ili želje za osvetom tokom njegovog ludila samo služe da naglase ovaj efekat, a trenuci kada njegovo ludilo postaje beskrajno žalosno to ne slabe. Stari kralj koji u razgovorima sa ćerkama tako snažno oseća svoje poniženje i njihovu nezahvalnost, a koji se ipak, sa preko osamdeset godina, napreže da pokaže samokontrolu i strpljenje koje godinama nije upražnjavao; koji iz ljubavi prema svojoj Ludi i iz kajanja zbog nepravde koju je naneo Ludinoj voljenoj gospodarici, trpi da ga ovaj podseća na glupost i greške koje je napravio; u kome oluja koja besni izazove snagu i poetičnu veličinu da prevaziđe čak i Otelovu teskobu; koji u svojoj nevolji prvo misli na druge, i traži sklonište za sirotog momka; koji nauči da saoseća i moli se za uboge beskućnike, da prezre laž i laskanje, brutalnost moći i da prodre kroz razlike između slojeva do gole ljudskosti; čiji se vid toliko izbistrio vrelin suzama da vidi da su moć i sve drugo na svetu osim ljubavi taština; koji u svojim poslednjim trenucima okusi i zanos i agoniju ljubavi, ali ne bi mogao, pa da se ponovo rodi, mariti nizašta drugo. Lir sve ovo duguje patnji koja nas je naterala da se pitamo da li je život samo puko zlo i da li su ljudi muve koje ubijaju obesni dečaci. Ova drama

---

<sup>467</sup> *Ibid*, str. 26.

<sup>468</sup> Bradley, *Op.cit*, str. 234.

bi se mogla zvati i *Iskupljenje Kralja Lira*, a u njoj se bogovi nisu bavili ni mučenjem ni podučavanjem o „uzvišenom besu“, već su ga kroz očigledno beznadežan pad doveli do ostvarenja cilja u životu.

**Vilijem Boldvin** u *Traktatu o moralnoj filozofiji (Treatise of Morall Philosophie)*, još 1547. godine<sup>469</sup> navodi poslovicu „gnev vodi stid za sobom“. I kaže da se čovek nikada više ne postidi samog sebe nego kad misle da je budala. Od svih tema, kaže Lili Kembl, u renesansi se najviše proučavao bes. Glavno pitanje bilo je da li je bes strast koju treba u potpunosti prezreti ili opravdati, ukoliko je umeren i upotrebljen za određene svrhe. Tako se umereni stav peripatetičara, Tertulijana i Tome Akvinskog suprotstavlja Ciceronu i stoicima, koji su svaki bes osuđivali kao loš. Stav peripatetičara pojačao je ugled Jehove koji je važio za gnevnog boga. A neumereni bes smatrao se u svakom slučaju ludošću i ludilom, koje sigurno za sobom povlači i stid.<sup>470</sup> Renesansna strast besa ima koren u srednjevekovnom smrtnom grehu gneva. Čoserov sveštenik gnevu ili srdžbi pripisuje ponos, zavist i poremećenost (kontumeliju, nama poznatu od Hamleta, a „njemu“ još od Boetija). Od smrtonosnih plodova gneva on navodi mržnju, neslaganje i ubistvo, i duhovno i telesno. Pored ovog aspekta, u renesansi se gnev razmatrao i sa stanovišta ćudi, odnosno telesnih tečnosti, pre svega žuči koja pod dejstvom strasti postaje choler adust. Zato se vrlo često mešaju ova tri termina – bes, gnev i žuč, i koriste kao sinonimi.

Obično se vrste besa zasnivaju na podeli koju je zabeležio **Tomas Adams** u *Bolestima duše (Diseases of the Soul)*<sup>471</sup>. On je „*Bilem*“, „*Iracundiam*“ i „*Insensionem*“ preveo kao „žuč“, „gnev“ i „teško nezadovoljstvo“. To su stanja od kojih prvo brzo dođe i brzo prođe, ne nastupi tako brzo ali ostavi dublji trag i bes koji se naglo razbukti i neće se smiriti dok osveta ne bude potpuna. Ovima je dodao i četvrtu

---

<sup>469</sup> *Ibid*, str. 175.

<sup>470</sup> Campbell, *Op.cit*, str. 176.

<sup>471</sup> Hunter and Macalpine, *Op.cit*, str. 90.

vrstu, bes koji je umeren, spor i brzo se stiša. Aristotel, na koga se renesansa najviše i oslanja, definisao je bes kao impuls, praćen bolom, ka osveti koja je neopravdano usmerena na ono što se tiče čoveka ili njegovih prijatelja. Bes se, po Aristotelu, uvek pomalja iz povređenog samopoštovanja, uvrede nanete direktno ili indirektno, a ta uvreda može biti prezir, prkos ili drskost.

Čovek od sebi podređenih očekuje poštovanje. Isto očekuje i od onih prema kojima se dobro ophodio, tako da je uvreda veća ako dolazi od onih od kojih očekujemo zahvalnost i poštovanje. Takođe, Aristotel kaže da nas najviše boli uvreda onoga što smatramo najvrednijim pažnje – ljubavnika najviše boli kad se njegova ljubav ignoriše, velikodušnog čoveka kada se njegova ljubaznost nezahvalno primi, itd. Slabići su skloniji besu nego oni snažni, a starci više nego mladi. Seneka je napisao da neki mudri ljudi bes smatraju vrstom ludila, jer ni on ne vlada sobom, baš kao ni ludilo. Bes zaboravlja obzire, zanemaruje prijateljstvo i tvrdoglav je u svojim namerama, nemaran prema razumu i nesposoban da primi savet (*Traktat o besu*, preveo Tomas Lodž). Plutarh<sup>472</sup> u *Moralu* bes opisuje kao seme koje je napravljeno od svih strasti uma. Seme je inače česta metafora mikrokosmosa, te je bes mikrokosmos strasti. *Francuska akademija* kaže da je bes silovito pomeranje srca, jer ono vidi da se dobre stvari koje je dalo uzimaju olako i oseti se prezrenim. Svaki bes potiče od uvrede. I što čovek ima bolje mišljenje o sebi, time je više uvređen i besan. To je nasilno osećanje koje često prevrne celu dušu i um, pa se zaboravi na pravo i jednakost i pravdu, i ne prašta se nikome, ni ženi, ni deci, ni rođacima ni prijateljima... Tako je ceo um zaslepljen i, bezglavo nošen, čovek ne razmišlja niočemu osim o osveti. Često će mrmljati nešto protiv nebesa i zemlje, protiv svih stvorenja, jer se nisu uključili u njegovu osvetu. Što je još gore, on prezire i Boga, huli i srdi se na Njega, jer ne služi njegovom osvetničkom umu. Bes je žalost koja potiče od prezira onog dobrog u čoveku, pa on želi da

---

<sup>472</sup> Campbell, *Ibid*, str. 180.

pokaže da ima snagu, naročito da povredi druge. Dakle, bes je uvek povezan sa tugom i željom za osvetom. A besu prethodi ponos, dok posle njega sledi stid.

Najočitiji simptom Lirovog ludila,<sup>473</sup> posebno u prvim fazama, jeste dominacija fiks-ideje. Šta god se ukaže njegovim čulima, upadne u ovu ideju i mora je izraziti. On pita Toma je li i on sve dao ćerkama i došao dotle. Šekspir je, mnogo je *Lira*, u *Snu letnje noći* primetio vezu između ludaka, ljubavnika i pesnika; a bio je savim upoznat i sa delimičnom činjenicom da je genije povezan sa ludakom. On ovde predstavlja dodatnu poluistinu da je ludak povezan sa genijem. On, doduše, ne stavlja u Lirova usta nikakve uzvišene rečenice. Lirovo ludilo, koje uništava koherentnost, umanjuje i poetsku maštu, a stimuliše snagu moralne percepcije i refleksije koje je već pokrenula njegova patnja. To se najpre javlja, brzo pošto nastupi ludilo, u ideji da ubogi prosjak predstavlja istinu i stvarnost, nasuprot konvencijama, laskanju i pokvarenosti velikog sveta koji su dugo obmanjivali Lira, ali neće nikada više. U Petom činu Lir više nije lud, ali bilo bi previše reći da se oporavio. Njegov um je i dalje veoma slab. Pozivajući Kordeliju da mirno odu u zatvor, on ispoljava onu staru strastvenu prirodu, poput one u naporima da zadrži suze pre ludila. Iako ga ubija agonija bola, agonija od koje zapravo umire nije bol nego ushićenje. On se nada da je Kordelija još živa i s tom nadom umire. U nepodnošljivoj radosti.

Lirovo ludilo se po prirodi znatno razlikuje od Ludinog, kao i Ludino od prosjakovog, pre svega u tome što je samo ovo prvo stvarno. To je povod da još jednom u ovom poglavlju pomenemo Ofeliju i njeno stvarno ludilo, nasuprot Hamletovom simuliranom.

**Aleksandar Truskinovski**,<sup>474</sup> psihijatar u bolnici Džons Hopkins, daje dijagnozu mentalne bolesti Kralja Lira, u kojoj figuriraju, između ostalih, manija,

---

<sup>473</sup> *Ibid*, str. 238.

<sup>474</sup> Truskinovsky, Alexander M: "Literary Psychiatric Observation and Diagnosis Through the Ages: *King Lear* Revisited"

senilna demencija, delirijum, depresija, i kratka reaktivna psihoza, a zatim nudi novu dijagnozu u skladu sa modernim dijagnostičkim kriterijumima, naime bipolarnim poremećajem, manijom sa ozbiljnim psihotičnim svojstvima. U dvadesetom veku, *Kralj Lir* je služio kao inspiracija mnogim psihijatrima, psihoanalitičarima, psiholozima i gerontolozima. Lir je korišćen kao klinički slučaj, predmet psihoanalize i psihosocijalni model. Andreasen<sup>475</sup> Šekspira naziva "bihevioralnim naučnikom" u onome što se danas prepoznaje kao empirijska tradicija. Mnogo izvora svedoči da u Šekspirovo doba "ludaci" nisu bili strogo izolovani, već, "ako se njihova sloboda mogla tolerisati, dozvoljavano im je da žive u krugu porodice ili da se potucaju". To kaže i Šekspirov Edgar, kad najavi da će se prurušiti u sirotog Toma, u već navođenom monologu (II, 3).

Strogo uzev, Edgarov opis mentalno poremećenih osoba i njihovog prisustva u društvu je anahron. Vitlejemska bolnica (poznata kao "Betlem" ili "Bedlam") počela je da prima psihijatrijske pacijente tek krajem četrnaestog veka, nekih 2000 godina posle Lirovog vremena. Ova Edgarova izjava bila bi prikladnija za samog Šekspira, za koga su takvi prosjaci bili uobičajena pojava. Ista bolnica je takve pacijente prikazivala javnosti za novac, pružajući zabavu gledaocima, a ozbiljan stres bolesnicima.

**Brigam**<sup>476</sup> kaže da je Lir "bio lud ... od samog početka drame, kada otuđi svoje kraljevstvo i praktično protera i Kordeliju i Kenta ... Zloupotreba kojoj su pribegle njegove ćerke samo je pogoršala njegovu bolest i odvela ga u ludilo." Njegova reakcija na molbu ćerki da se blago promeni "neprirodan je i nasilan izliv gneva", nakon čega usledi scena u oluji uz "paroksizam besa i nasilja". Brigam zaključuje da je priča o Liru "verna istorija slučaja senilnog ludila, ili ludila starog doba". Po Reju, zdrave i patološke odlike Lirovog uma "toliko su izmešane i stopljene" da "na kraju osećamo kao da je najprirodnije na svetu da Lir poludi." "U

---

<sup>475</sup> *Ibid*

<sup>476</sup> *Ibid*

njegovom slučaju," primećuje **Rej**<sup>477</sup> u članku iz 1847. godine, "postojala je snažna predispozicija za ludilo i ... da je nije razvila starost, ili ponašanje njegovih ćerki, uzrok bi bilo nešto drugo."

**Baknil** zaključuje da je emotivni poremećaj uzrok i uslov ludila.<sup>478</sup> On je siguran da Lir nimalo ne gubi od svojih viših intelektualnih sposobnosti, već su one zamagljene morbidnim emotivnim stanjem: "U Liru, Šekspirovom najsavršenijem najdetaljnijem predstavljanju ludila, mentalna snaga nikada se potpuno ne gubi; nikada nije intelektualna aberacija toliko potpuna da ostareli kralj ne može da kaže nešto mudro i pravično. . Lir je dostigao limit tolerancije u noći kada je izašao u oluju, označavajući "tranziciju ka definitivnom ludilu", ili psihozi, ali samo nakon što je "njegovo uzbuđenje postalo intenzivno". Ovde, takođe, Rej sugerise da su Lirove halucinacije (III, 4) zapravo "neka vrsta snoviđenja". On stoga vidi sadržaj projekciju svojih mentalnih sukoba pred sobom, ali ne vidi ih svojim očima. Neki su te vizije doživeli kao prave vizuelne halucinacije i zaključivali na osnovu postojanja organskog mentalnog poremećaja kod kralja. 1953. godine je **Džon Doneli**, psihijatar i analitičar, opisao je "tip reakcije od koje Lir pati kao ili delirijum ili akutnu šizoidnu epizodu"<sup>479</sup>, ali je bio skloniji ovom prvom. On poriče pred-morbidne simptome kod Lira, ukazujući na to da je na početku drame kraljev um bio zdrav. Navodi da je podela kraljevstva bila mudar korak, da bi se izbegao građanski rat posle njegove smrti. Ovaj potez, zapravo, podstiče neprijateljstvo između Lirovih zetova umesto da ga ublaži. Kent kaže u III, i. da postoji razdor između Albanija i Kornvola.

Iracionalni postupci Kralja Lira na početku drame, po Doneliju, proističu iz njegovog "ponosa, sujete, sklonosti ka laskanju, plahovitosti u delanju", a

---

<sup>477</sup> *Ibid*

<sup>478</sup> *Ibid*

<sup>479</sup> *Ibid*



“otelotvorenje koleričnog temperamenta kakav je bio poznat u Šekspirovo vreme, čak i danas se smatra neobičnim tipom ličnosti pre nego li ludilom.

**Donou**<sup>480</sup> primećuje da sami njegovi planovi mesečnih odiseja od krajnjeg severa gde stoluje Albani, stotinama milja do Kornvola i nazad, ne odaje utisak racionalnog razmišljanja. Takva odluka bliža je maničnom stanju. Bolest je definitivno uticala na Lirovu moć odlučivanja, koja slabi srazmerno porastu manije.

Tokom cela prva tri čina, Lirova ćud je ili ekspanzivna, kao na početku drame, ili razdražljiva. Razdražljivost, posebno ako se pacijentove želje ne ostvare, može da bude dominantno raspoloženje u maniji. Lir shvata da njegova moć racionalnog razmišljanja nestaje sa pogoršanjem stanja u starosti. On stalno pokušava da obuzda svoje uzbuđenje:

Psihotične odlike koje se kasnije razvijaju kod Lira dobro su poznate; dovoljno je reći da je ispoljavao iluzije, halucinacije sluha, a moguće i vida (iako neki autori smatraju da su to pre jasno zamišljane situacije a ne čulne halucinacije), bizarno ponašanje, i krupne promene u spoznaji (činovi III i IV). Psihotična faza javlja se kad je uzbuđenost najviša. Oporavak donose san i soporifično bilje. Sam Šekspir je svestan da kraljevo ludilo održavaju ta uzbuđenja. Kada ona utihnu, bolest se povlači, premda ne bez mogućnosti da se ponovo javi ako pacijent dalje bude uznemiravan.

Neki autori su implicirali moguću internu bolest ili organski moždani poremećaj, ali to se u tekstu nigde ne potvrđuje. Fizički, Lir je savršeno zdrav. On u Drugom činu lovi, u Trećem se odupire oluji, brzo trči poljem u Četvrtom, a u Petom savlada i ubije oficira koji je ubio Kordeliju. Dalje, njegovo kratkoročno i

---

<sup>480</sup> *Ibid*

dugoročno pamćenje nije oštećeno, s obzirom da se seća uvreda svojih ćerki do detalja, pamti čak i događaje koji su neposredno prethodili njegovoj psihotičnoj epizodi, kao i svoju slavnu prošlost iz bitaka. Usred psihoze, po Reju i Baknilu, Lir meša "buncanje sa najpronijljivijim opaskama o ljudima i stvarima". Dakle, intelektualne sposobnosti kralja čine se netaknutim na početku drame.

Komentari Lirovih ćerki na račun njegove starosti i detinjastog ponašanja, koji ukazuju na promenu njegove ličnosti, više su odraz njihove pohlepe i sebičnosti, ali išli bi u prilog dijagnozi demencije, iako njegove padove u rasuđivanju bolje odjašnjava teorija manije.

Teško je odrediti da li je njegova bolest bila hronična. Svakako, postoje pokazatelji da je Lir i u prošlosti imao epizode promena u ponašanju. Kako Regan kaže da nikada baš nije znao za sebe, a Gonerila da je i u najboljim godinama bio prek (I, i), to može ukazati na Lirove manične epizode iz prošlosti. Goneril pominje i njegovo "odavno ukorenjene navike" (I.i.), što se može odnositi na bipolarni poremećaj. Novi talas manije moguć je u starom dobu. Ona sa starošću raste, a ako se prvi put javi u starosti, bolničko iskustvo kaže da su prognoze loše. Ona obično nije povezana sa senilnom demencijom, već sa drugim varijantama moždanih oboljenja.

**Lorens Danson** opisuje anatomizaciju ludila kod Lira.<sup>481</sup> Kad anatomizuje ludilo, kaže on, Lir vidi pohotu u crvendaću i muvi, a sliku autoriteta u keru; ono vidi optuživačke usne i staklene oči pokvarenog političara. Ove živopisne slike i groteskne metonimije imaju svoje pandane u drugim dramama ovog perioda: prizivaju govore satiričnog gađenja koje u obilju srećemo kod jakobinskih autora. Ali u *Liru* ne izgledaju kao uljezi; više su autentični psihološki odgovor na situaciju u drami.

---

<sup>481</sup> Danson, Lawrence: *On King Lear*, str. 134

U svom članku iz 1983, Kail<sup>482</sup> pravi zanimljiv izlet u istoriju psihijatrije, i takođe postavlja Lirovu dijagnozu kao "slučaj progresivne senilne demencije" praćene napadima onoga što se danas može nazvati akutnom manijom, što pokazuje njegovo loše prosuđivanje, dezorijentacija i iracionalno ponašanje". On dalje kaže, "Od prvog do poslednjeg pojavljivanja, Lir izgleda lišen razuma". Ovoj ideji se suprotstavio Baknil. Konačno, 1988. godine, srećemo rad Trethauena,<sup>483</sup> koji misli da je Lir zapravo bio u depresiji, "žrtva involutivne melanholije", koja se opisuje kao patološka, iako ne retka, psihološka reakcija na fizičke i društvene nemoći koje mu je donela starost. Njemu "kralj izgleda u drami melahnoličan, nadvijen nad sopstvenim uništenjem". Autor pominje Lirovu "prethodno nestabilnu ličnost", nekoliko primera zaboravnosti "koji sugerišu da degenerativne promene koje vode u senilnu demenciju počinju da prevladavaju, što nije retko u melanholiji." Trethauen takođe Liru pripisuje suicidalne misli, na osnovu njegovih reči upućenih Kordeliji u IV, vii: "Ako imaš otrov za mene, ispiću ga." Međutim, ovu rečenicu izazvalo je kraljevo kajanje zbog prethodnog lošeg ophođenja prema ćerki, pre nego stvarne suicidalne namere. U zaključku, autor kaže da bi senilnost "sigurno bila Lirova sudbina da ga šok i bol zbog Ofelijinog ubistva nisu ubili".

### **III.iii.iii. Psihoanaliza - žene, majke, ćerke**

Od doba Sigmunda Frojda, koji je napisao esej i pismo o *Kralju Liru*, i sledeći njegov primer, postalo je uobičajeno među psihoanalitičarima da se Lir smatra i starcem i detetom. Kao starac, Lir "gaji incestuozne želje prema svojim ćerkama", dovodeći do pojave pojma "Lirov kompleks", koji je lansirao Arpad Ponč a po kome "otac eliminiše svoju ženu i ženi se ćerkama" (videti stranu 255). Najmlađa

---

<sup>482</sup> Truskinovsky, *Op.cit*

<sup>483</sup> *Ibid*

ćerka, Kordelija, Lirova je ljubimica; kada odbije da voli samo njega (dakle, incestuozno, on regresira do nivoa deteta, pokazujući "nemoćan bes deteta". Bes u Lirovoj psihotičnoj epizodi, kao i simbolika same drame, po analitičarima obiluje seksualnim aluzijama.

U pogledu regresije u stanje deteta, psihoanalitička škola smatra Lira sadističkim i mazohističkim. Frojd kaže da to što je Lir odabrao Kordeliju za ljubimicu među tri ćerke predstavlja dete koje sebi bira majku, koja, budući da čuti, sa folklorističkog aspekta predstavlja smrt. Pošto je prvo odbacio, Lir se miri sa svojom smrću na kraju drame, noseći mrtvu Kordeliju u naručju. Kada na početku Lir podeli kraljevstvo, on to ne čini iz altruizma. Želi da zadrži "ime, i sve što uz kralja ide", što znači da želi da se rastereti vođenja države, a da zadrži moć i počasti svog prvobitnog statusa. To je bio riskantan korak, sa visokim potencijalom negativnih posledica, što ukazuje na ozbiljnu oštećenost njegovih "radnih funkcija." Slike kanibalizma, kako ih opisuje Benet Sajmon, dece i roditelja koji se međusobno proždiru, prisutne su u celoj drami i prenose nejasnoću u pogledu toga da li su na delu bliskost, sjedinjenost ili proždiranje.<sup>484</sup> "Jer ovo telo / I začē kćeri te, pelikanke" (III.iv. 74-75) najpoznatiji je primer takve konfuzije – ćerke grabljivice proždiru oca koji ih je izrodio. U elizabetanskom simbolizmu, pelikan je bila ptica koja je isuviše volela svoju decu, pa im je dozvoljavala da udaraju roditelja u lice. U gnevu, majka pelikan ubija decu i "trećeg dana" – poput Hrista – decu posipa sopstvenom krvlju i umire. Lir je do kraja drame tek delimično svestan neophodnosti odvajanja dece od roditelja i popuštanja kontrole. Njegov narcisoidni gnev transformiše dve nezahvalne ćerke u svoje unutrašnje progonitelje i trovače: "... Moja si kći il' bolje reći bolest / Mojega mesa, koju moram svojom / Nazvati; ti si otok, kužna guka, / čir gnojav moje krvi zatrovane" (II.iv.219-223).

---

<sup>484</sup> Simon, *Ibid*, str. 108.

Termin *patološka tuga* označava nemirenje sa gubitkom ili razdvajanjem, odnosno ostajanje u fantaziji ili poricanju da se smrt desila ili da je konačna.<sup>485</sup> Narcistički odnos prema drugoj osobi, odnosno insistiranje na tome da drugi služi samo kao produžetak nas samih, takođe se može posmatrati sa stanovišta patološke tuge kao odbijanje da se žali, da se prizna odrastanje i odvajanje. Lir odbija žalost. Odbija da plače. Ako i zaplače, stidi se svojih suza i preti da će iskopati oči ako još jednom zaplaču (I.iv.308-11). Plakanje nije muški čin, a i značilo bi prihvatanje žalosti zbog gubitka ljubavi i poštovanja svojih kćeri. Bujice kiše i oluja aktuelizuju u prirodi njegove neisplakane suze. Protiv njih se bori više puta, prilikom susreta sa Glosterom i pri ponovnom susretu sa Kordelijom. Kada se malo smiri, iako još lud, u sceni "prepoznavanja", on sreće oslepelog Glostera i više puta aludira na suze, ali u bukvalnom smislu one su date Glosteru ili pripisane ljudskom rodu generalno. Kada Gloster plače, Lir mu ponudi svoje oči ako će ga njima oplakati (IV.vi.178). Njegove suze su kao slana voda, ali kada ponovo vidi Kordeliju i pomisli da je već u Raju, tada su one opasna i destruktivna tečnost koja ga peče poput topljenog olova (IV.vii.48).

Lirova nesposobnost da uvaži realnost starenja, smrtnosti i odvajanja, kao i uočljive razlike između roditelja i deteta, postaju najizraženije u scenama plakanja, a naročito prigušenog plakanja. Još jedan primer toga su detinjaste igrice – posebno u pesmama njegove Lude, koje su za Lira mešavina zadirkivanja i terapije. Na početku, kada Lir tek počinje da uviđa svoju grešku prema Kordeliji, Luda ga iritira, ali i intrigira svojim rečima da je Kralj sebi od ćerki napravio majke, dao im štap i spustio pantalone, zbog čega su one plakale od sreće, a Lir zaslužio svoje mesto među ludama (I.iv.176-82).

Pored roditeljskog disciplinovanja deteta batinama po turu, ova slika ima i seksualne primese. Reč "bo-peep" kojom Luda naziva Kralja podseća na uspavanku "little bo-peep has lost her sheep", ali nejasno je ko je ovca a ko

---

<sup>485</sup> *Ibid*, str. 109.

pastirica. Lir bi mogao biti i jedno i drugo. Pastirica, dakle nemoćna ženska osoba, koju ostavljaju ovce i koja ih čeka u nadi da će ponovo biti verne. Ili ovca koja se izgubila. "Bo-peep" je nešto slično današnjem "peek-a-boo", gde opet vidimo Lirovu dvojnu ulogu majke i deteta, pretvaranje da nema nečega što je zapravo tu, poput Lirove moći, krune i dece. Ova sintagma, na kraju, ima i konotacije stidljivosti, lascivnih pogleda i seksualizirane igre koju on igra sa ćerkama. Ta igra takođe ima konotacije odvajanja deteta od majke, seksualnog uzbuđenja u igrama sa majkom, zavođenja i ostavljanja, stalne neizvesnosti – bez kraja ili kulminacije. Luda poručuje da Lir ne može da prihvati neizbežno i zato sve okreće naopačke.

Seksualnost se pominje u kontekstu mračnog, prljavog i opasnog tokom čitave drame. Vagina i materica se proklinju i preziru; falusni simboli se ismevaju. Primarne seksualne aktivnosti koje se pominju su preljuba i prostitucija, ali date su kroz igru rečima, šale i simbole; likovi u drami (pre svega Luda, Edgar kao Tom i Lir) aludiraju na seksualizirane udarce, sadističku penetraciju, menstruaciju i kloakalne teorije rođenja. Kao i u mnogim Šekspirovim tragedijama, muškarac i žena su u oštrom kontrastu; žena koja postane muževna opasna je i neprirodna; muškarac koji postane feminiziran predmet je poruge i zadirkivanja. Napadi na žensku požudu u drami deo su napada na začecje, gestaciju i produžetak vrste. Opet, indirektno, saznajemo o plodnosti, razmnožavanju, ljubavi prema novim pokolenjima.<sup>486</sup> Luda prezire Lirove stavove prema seksu, reprodukciji i očinstvu, posebno u I.iv. Luda se u ovoj sceni pojavljuje sa ludačkom kapom i codpiece, što je siguran znak da će uslediti falusni humor. Nudi Liru scoju ludačku kapu, što znači ne samo da je Lir veća luda od Lude, nego da se i odrekao svoje muškosti: "ti si oljuštio pamet s obe strane, a u sredini nisu ostavio ništa" (I.iv.191-2). Lir napada seksualnost jer ona donosi na svet nezahvalnu decu. Zato aludira na majku svoje dece kao na preljubnicu. Goneril je guja, a otac joj kune nerođenu decu kojoj želi da budu bogalji. U sceni oluje, Lir te kletve generalizuje na celu prirodu. Te slike opet

---

<sup>486</sup> *Ibid*, str. 112.

simbolizuju nasilan seksualni čin, dakle grubu i izvitoperenu seksualnost umesto one koja donosi reprodukciju. Opis ćerki kao Kentaura od struka na dole, gde vlada đavo, dok bogovima pripada gornji deo, pokazuje muški strah od zavisnosti od žene u procesima rađanja, reprodukcije i odgoja.<sup>487</sup> Opasna snaga žene postaje čak smrtonosna i miriše na smrtnost. Biti od žene rođen znači priznati svoju zavisnost, koja je ekvivalentna smrti i podseća na njenu realnost. Edgar to ponavlja u rečima kojima oca odvrća od smrti i tera da izbegne bitku "Čovek mora da izdrži / Odlazak tamo, kao i dolazak ovamo" (V.ii.9-10). Smrt, život i kopulacija su ono što likovi ove drame konstantno pokušavaju da izbegnu.

Lirovo ludilo i dezintegracija predstavljaju nam najsnažniji vid nestajanja, bukvalnu smrt većeg dela ličnosti. Kada sazna da mu Goneril ograničava moć, poljuljana je cela njegova koncepcija sebe kao kralja. Pita se ko je on zapravo, a Luda mu odgovara da je "Lirova senka" (I.iv.237).

Deluje čudno ako se kaže da je glavna tema *Lira* borba protiv dominantnog uticaja majke, jer u ovoj drami majki nema. Ako se vratimo na izvor, *Istinitu hroniku istorije Kralja Lira i njegovih ćerki*, ta drama počinje sa Lirom utučenim posle ženine smrti. Ovde se njegova žena i ne pominje osim kada, ogorčen na svoje ćerke, dovodi u sumnju svoje očinstvo. Stvara se neki čudan osećaj da su svet stvorili samo očevi, kaže Dženet Adelman<sup>488</sup>. Suočen sa činjenicom da su njegove ćerke deo njega, on se užasava od ženskih sila koje su van njega, ali i u njemu samome; taj ženski aspekt u sebi on će u drugom činu nazvati „majkom“ (2.4.56). Centralna tema može se sažeti rečima dvorske lude: „od svojih ćerki si napravio majke“ (1.4.179-81), gde je jasno da su se i generacijske i rodne uloge zamenile. Slično, Gloster pominje Edmundovu majku samo na početku, da bi ona posle potpuno bila odstranjena iz priče. Kaže da se njena utroba zaoblila kad je zanela sa Edmundom, dok za Edgara kaže „ja imam sina“. Dakle, Edgar je njegov, dok je

---

<sup>487</sup> *Ibid*, str. 117.

<sup>488</sup> Adelman, *Ibid*, str. 104.

Edmund vezan za majku i njenu utrobu, a Glosteru je na teret njegovo izdržavanje. Edgar na moralizatorski način prepričava ovaj deo očeve prošlosti, kao greh i kaznu, te se krug zatvara povratkom na početak: on je Edgar, sin svoga oca, dok je Edmund začet potekao iz mračnog i zlokobnog mesta svoje majke, te je taj mrak Glostera koštao vida. Seksualnost sama po sebi je nelegitimna i samim tim delegitimiše decu; bilo da je sin biološki očevo ili ne, majčino telo ga kontaminira, kompromitujući očevo prisustvo u njemu. Kao što kaže Falstaf, „svaka žena je senka muškarca“ (*Henri VI*, 2. deo, 3.2.126-28). Čerke još više podsećaju na prisustvo žene – svoje majke – u ocu (zašto Lir ima samo ćerke?). Kao što je Glosterov nezakoniti sin zao, tako i Lir pomalo veruje da Goneril i Regan zapravo nisu njegove ćerke. Poput Edgara, i Kordelija je bez majke: ona je u potpunosti ćerka svoga oca. I ona, kao Edgar, suprotstavlja se izdancima majke, njene „sumporne jame“ (4.6.130), odnosno „preljubničke utrobe“ (2.4.131-33). Goneril i po imenu i po slici kožne bolesti koju njen otac opisuje<sup>489</sup> (2.4.222-27), predstavljaju ga kao saučesnika u seksualnoj krivici. On svoje telo prikazuje kao groteskno žensko, da nosi bolest koja je njegova ćerka. Priznajući Goneril kao svoju, on priznaje da je i njegovo telo mesto monstruozne ženskosti.

**Arpad Ponč** ističe Lirovu vezanost za ćerke, posebno za najmlađu.<sup>490</sup> Pritom ne misli na očinsku ljubav, nego na erotsku naklonost, koja se može uporediti sa dečjom fiksacijom kao u Edipovom kompleksu, odnosno na *Lirov kompleks*, kao specifičnu erotsku vezanost oca za ćerke. Lir ne samo da voli svoje ćerke; on je i zaljubljen u njih, posebno u najmlađu. On zemlju podeli ne isključivo zbog starosti i zamora, to je i traženje ljubavi od ćerki, pa kada ga treća ćerka odbije, ponaša se kao svaki temperamentan, vatren, nadmen udvarač.

U ovom smislu on je „apsurdan“. Usled tog odbijanja on nema jasan uvid, ne vlada sobom. Izjave ljubavi koje dobije od druge dve ćerke svakako prevazilaze

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, str. 109.

<sup>490</sup> Pauncz, Arpad: „Psychopathology of Shakespeares *King Lear*“, *American Imago*, IX, str. 138.



ljubav koju ćerke duguju ocu. Međutim, i kada se odrekne Kordelije i razbaštini je, on ne nastoji da je se oslobodi, već praktično odvraća njene prosce od braka sa njom.

Džon Doneli je, analizirajući incest i mentalne poremećaje, zaključio da Lir od Kordelije ne želi „pola njene ljubavi“; on je želi svu, dakle incestuoznu ljubav.<sup>491</sup> Istini za volju, on ne shvata prirodu svoje vezanosti, ali njegove kletve govore o jačini osećanja. Njegove reči upućene Kordeliji kada odlaze u zatvor zvuče kao obraćanje ljubavnika svojoj dragoj. Kordelija je velika ljubav njegovog života i planirao je da se posle njenih zaruka odrekne kraljevstva i u potpunosti posveti njoj (I.1. 122-23). Ne samo što mrzi temperamentnog francuskog kraljevića koji je odveo Kordeliju, nego bi ubio i sve zetove (IV, 6, 191-92). Ni sa jednim muškim likom u drami Lir nema dobar odnos, jer je Kenta proterao, a sa Glosterom nije blizak. Sva njegova ljubav i privrženost usredsređena je na njegove ćerke, i njegovo emotivno stanje zavisi od njihovog uzvraćanja ljubavi na sličan način.

Lir se iz ničega izdiže u ludilo, a njegova odbojnost prema Gonerili i Regani pretvara se u nevoljno užasavanje od ženske seksualnosti, a kralj kao da izjednačuje svoje muke sa ženskim elementima koje oseća u sopstvenoj prirodi. Dženet Adelman kaže da Šekspir spasava ugroženu muškost ubistvom Kordelije, kao što Flober čini Emi Bovari, ili Ričardson Klarisi, koja se nakon silovanja ubije<sup>492</sup>.

U početku se čini da je oluja mesto muškog gromovnika koji se tipično povezuje sa njenim silama. On priziva grom, kao muški autoritet, da udari na „okruglu zemlju“, na okruglu utrobu Edmundove majke. On kosmologizuje svoj raniji napad na Gonerilinu utrobu, kada je njenoj utrobi poželeo jalovost (1.4.287-88), prizivajući grom da „razbije kalup prirode i prospe sve seme odjednom“ (3.2.7-8). Ali, oluje je i tipično ženska rušilačka snaga, poput onih koje su izazivale

---

<sup>491</sup> Donely, *Op.cit.*, 42.

<sup>492</sup> *Ibid.*, str. 496.

veštice ili prevrtljiva „kurva“ Sudbina. Lir u njoj ostaje nemoćan pred gnevnim ćerkama. Nije slučajno što nam siroti ludi Tom objašnjava šta mora da jede: žabu, punoglavca, balegu... elemente onog veštičijeg kazana iz Makbeta. U pokušaju da pobegne od sopstvene ženske dimenzije, Lir izleće u oluju i nalazi se na milost i nemilost ženske sile: tu oluju on zamišlja mnogo pre nego što su mu ćerke zatvorile vrata i ostavile ga samog napolju. To je eskternalizacija osećanja, spoljna projekcija svega što ne može da podnese u sebi<sup>493</sup>. Zaklinje se da neće plakati, mobiliše mušku snagu u sebi, bori se protiv suza i svega što smatra ženskim u sebi. Pre oluje, on je toj ženskoj sili u sebi dao i ime: „Kako se ova majka nadima prema srcu; / *Hysterica passio!*...“ „Majka“ znači materica, a *hysterica passio* je gušenje koje uzrokuje pomeranje materice. Ako je on nekada bio u toj materici koja se gušila, onda je to sada u njemu, a gušenje emocija je znak toga. Materica kao organ je otelotvorenje majke koja odbija da ostane na svom mestu; koja se uzdigne iznad muškog identiteta. Ovime Lirov zaplet kritikuje Glosterov, koji celu krivicu svaljuje na majku. To je mehanizam žrtvenog jarca – krive su samo ćerke. Lirova krivica, ako je ima, posledica je ženskog prisustva u njemu.

Majka i smrt se stapaju u jedno, kao kod Safolka koji želi da umre u Margaretinom naručju (*Henri VI, 2. Deo, III.ii.388-95*), gde bi mogao da besni u ludilu. Ludilo je po njemu jedina alternativa ove vizije sjedinjenosti sa idealizovanom figurom žene koja voli i neguje<sup>494</sup>. Kordelija ocu ne može da da *sve*, naprotiv – njen prvi odgovor na njegovo pitanje je „Ništa“. U *Liru* je razrađen motiv ludila o kome govori Safolk, kao i opasnost od majčinskog tela, koje neguje, ali i donosi smrt („zatvara oči, zaustavlja dah“). On ne prihvata „nešto“ – sve znači njenu bezuslovnu majčinsku ljubav i brigu o njemu, dok je sve manje od toga jednako „ništa“, njegova smrt. Lir od Kordelije nauči da on nije *sve*, da je ograničeno i smrtno biće. Goneril i Regan, postajući sve zlobnije i strašnije, zapravo

---

<sup>493</sup> *Ibid*, str. 113.

<sup>494</sup> *Ibid*, str. 117.

su projekcija Lirovog doživljaja Kordelija, njene seksualnosti i želje da se odvoji od njega, da voli i svog muža. Rogove koje mu je nabila Kordelija njih dve su ostavile bez krova iznad. Njihovi nezajažljivi seksualni apetiti zapravo su izvedeni iz njene problematične seksualnosti. Njena samostalnost pretvara se u njihovom slučaju u ludilo u kome ženska autonomija neizostavno znači uništenje muškarca. Kao prvobitna najslabija tačka, uzrok Lirove ranjivosti, jedino Kordelija može da bude protivotvor i izbavi ga iz mračnog mesta majke – oluje. Ona će iskupiti grehe svojih sestara, ali i naših praroditelja, onog „para“ (4.6.206-8) odgovornog za pad. U Gonerili i Regani, Šekspir zapravo vidi dve Eve, te revidira priču o padu jer je jedino žena kriva za pad. Naš pad je znak njenog prisustva u nama. Kordelija nas može iskupiti samo ako nema u sebi to prisustvo majke, kao druga Eva ili Bogorodica koja može da otera zlo. Ali, zato se njen muž više ne pojavljuje, njena seksualnost i brak moraju biti uklonjeni da bi se vratila kao ćerka-majka svome ocu, koji zamišlja da su sami, kao ptice u kavezu. Ona mora da se izoluje od Gonerile i Regane, kao i njihove majke – Eve, da bi bila Bogorodica koja će doneti iskupljenje.<sup>495</sup> Kada se ona pojavi, oluja se zaista smiri. Ali, Kordelija mora da žrtvuje svoju zasebnost, svoju seksualnost, koju nije htela da žrtvuje u prvoj sceni prvog čina. Lir ne dozvoljava da govori „ti“ i „ja“, insistira na „mi“ i ponovnom stapanju njih dvoje u jedno. Kada Gospodin govori o njoj kao „jednoj ćerki koja je iskupila greh dve/dvoje“ (4.6.206-8), dva kao broj znači odvajanje, podele, umesto jednog, celovitog, onog detinjeg *svega*. Goneril i Regan, samim tim što su par, sugerišu podelu. Dvoje nasuprot Kordelije kao jedne, govori o suštini: podeljenost, gubitak jedinstva koje se može vratiti samo povratkom na jedno. Fantazijom o Kordelijinom naručju u kome će se odmarati, Lir vraća sliku o detetu za koje prvo odvajanje od majke predstavlja šok, kakav je njegov bio na početku drame. Iako odsutna, ona je sve vreme prisutna u dramu, na primer kada Luda kaže da je ona „s druge strane vode, a ne može da govori“ (3.6.26-29). Sama Kordelija, opet, više je

---

<sup>495</sup> *Ibid*, str. 120.

meta očevog gneva zbog njenog srca (*cor*), koje nije mogla da izdigne do usta (1.1.91-92), koje je htelo da voli i muža, i koje na kraju guši Lira („Molim vas, otkopčajte ovo dugme“, 4.3.27). U njenom srcu on vidi svoje srce, sva ona osećanja koja smatra ženskim i stoga potiskuje, koja naziva „majkom“ (*matericom*). Idealizovana majka koju Lir traži u Kordeliji i ona užasna majka koju potom vidi u Gonerili i Regani, a potom u sebi samome, samo su dve strane istog novčića i imaju zajedničko poreklo u istoriji razvoja muškog identiteta po odvajanju od matrice, majke koju potiskuje. Kao mesto čežnje ali i gubitka, majka će u Šekspirovim delima morati da plati cenu za takvu istoriju. Dezdemonu, takođe idealizovanu majčinsku figuru prema kojoj je ranjiv i od koje je zavisn, Otelo će morati da ubije da bi se njegov muški identitet oslobodio. Težnja ka muškoj autonomiji koja se stišala kad se našao u naručju majke u koju je pretvorio Kordeliju, prešla je na Edmunda koji naređuje Kordelijinu smrt. Na sličan način se to manifestuje i kod Makbeta, koji krvožednom muškošću nastoji da se odbrani od ranjivosti prema majci-ženi.<sup>496</sup>

**Mari Švarc** se oslanja na rad psihoanalitičara Vinikota.<sup>497</sup> U razmatranju razvoja deteta u odnosu na majku, govori o potencijalnom prostoru, slobodnom prostoru, prostoru za igru, između majke i deteta, između deteta i porodice i između deteta i ostatka sveta. Takav prostor za dete podrazumeva poverenje u bliskost i prisustvo nege, a opet osećaj da drugi, dakle majka, porodica i svet, ne ometaju na nasilan način njegov život. Kako radnja ove drame odmiče, prostor za neinvazivan razvoj se sužava. U *Kralju Liru* nema predaha od klaustrofobične atmosfere, nema igre. Na otvorenom, prostor je sumoran, jalov, ogoljen, korespondira slici destruktivnosti žene i njenog prostora. Palate su premale da smeste sve vitezove i samog Lira, a vresište je suviše mali prostor za toliko ludila. Čak ni luda ne pruža komično opuštanje. Jedino mesto gde se prostor otvara je

---

<sup>496</sup> Simon, *Ibid*, str. 130.

<sup>497</sup> *Ibid*, str. 124.

litica kod Dovera, gde nema više pretećih stvorova, kao kad se materica otvara radi novog rođenja. U svom eseju o Šekspiru i savremenoj psihoanalizi,<sup>498</sup> Švarc kaže da Lir želi da asimiluje postojanje svojih ćerki u sopstvene želje. On pita „za koju od vas da kažemo da nas najviše voli”, kao da diktira tekst umesto da čuje odgovore. Strukturu odnosa sveo je na infantilno hranjenje, stavljajući reči svojim ćerkama u usta i očekujući da mu ih one vrate. Švarc vidi glavnu radnju, sve do Lirovog ponovnog susreta sa Kordelijom, kao igru nultog zbira u kojoj je problem postojati zasebno. Ako Lir postoji, drugi su tek njegovi instrumenti; ako drugi postoje, onda je on mesto njihove snage. Nema ničega što bi se suprotstavilo ovim krajnostima osim Ludine lude terapije i Kentovog pozivanja na tradicionalne hijerarhijske obaveze.

### III.iii.iv. *Ljubav i porodica – i otrov i lek*

Jedna figura čiju je ulogu oca Šekspir detaljno ispitaio svakako je Kralj Lir. Džon Rasel<sup>499</sup> kaže da, kad se skine sentimentalna glazura kojom su konvencionalni kritičari prekrivali njegov lik, videćemo oca koji ne može da prihvati svoju poziciju u tekućem životnom ciklusu, koji se pretvara da napušta vlast, a u stvari namerava da u potpunosti ostane u središtu obožavanja celog kraljevstva – i ljubavi svojih ćerki, držeći tri žene u položaju incestuozne potčinjenosti; želi da njegova deca budu posvećena ne svojim muževima i novoj generaciji života, već svom moćnom ocu, starom kralju koji odbija da prihvati izmeštanje i prirodan kraj koji ga čeka – smrt.

---

<sup>498</sup> U „Representing Shakespeare“, *New Psychoanalytic Essays*, Schwartz & Cahn (eds.), strane 28-9.

<sup>499</sup> Russell, John: *Hamlet and Narcissism*, str. 89.

Lir se u deobi kraljevstva nije ponašao kao kralj, već kao otac, **tvrdi Tomas mek Farland**<sup>500</sup>. To znaju i njegove starije ćerke, koje primećuju da je oduvek najviše voleo Kordeliju (1.1.290). Ta početna konfuzija oko toga šta priliči ocu, a šta kralju, pokrenuće njegov tragični pad. To nam pokazuje da je struktura porodice u ovoj drami potpuno drugačije od one senekanske u *Hamletu*. Ona više podseća na drugu drevnu paradigmu; to je struktura uzajamnog uvažavanja kakvo nalazimo u Plutarhovom pismu svojoj ženi povodom smrti njihovog deteta. To je, kako je rekao Leng, „traganje za utočištem u bezdušnom svetu“. Tu nema adekvatnog mehanizma za ljubav, i to ne samo zato što je Liru osamdeset godina. To je velika anomalija koju uočavamo. Jedini koji se čini sposobnim da voli na idealistički način iz Soneta 116, francuski kralj, odlazi u Francusku i odnosi ljubav sa sobom. Zato se jedina mogućnost ljubavne priče vrti oko Edmunda.<sup>501</sup>

Lirova tragedija kreće od odbijanja da prihvati jednostavnu činjenicu da u tekućem životnom ciklusu i najobožavaniji kralj gubi moć i mora da se pomeri pred novom generacijom muškaraca, da čak i najvoljeniji roditelj sa starošću gubi uticaj i da je velika prirodna tema smrt očeva. Kako je rekao Kohut, optimalni roditelji su oni koji „sebe dovoljno prihvate kao prolazne učesnike u tekućem životu“.

Lir poludi zbog nezahvalnosti svojih ćerki, a starost to pospešuje. U ludilu sve vreme vidimo Lirov pravi karakter, plemenit, velikodušan, poverava se drugima.<sup>502</sup> U njegovom slučaju postojala je snažna predispozicija za ludilo, koju bi izazvalo nešto drugo, i da nije bilo starosti i ponašanja njegovih ćerki. Njegova nagla podela kraljevstva, proterivanje ćerke ljubimice i Kenta samo zato što je pokušao da ga dozove pameti, sve to ukazuje na neuravnotežen um, ako ne i stvarnu unvaziju bolesti. Faza inkubacije bolesti najmanje je privlačna za

---

<sup>500</sup> Mc Farland, Thomas: *The Image of the Family in King Lear*, str. 104.

<sup>501</sup> *Ibid*, str. 111.

<sup>502</sup> Ray, Isaac: „Shakespeare’s Delineations of Insanity“, *American Journal of Insanity*, III, (1847), iz Helmut Bonheim, (ed.), *The King Lear Perplex*, str. 22.

prikazivanje, a pesnik je to uspeo da sjajno predstavi. On umišlja da su se prirodne nepogode urotile sa njegovim ćerkama protiv njega, a zatim i da su bogovi pokrenuli oluju da bi pronašli svoje neprijatelje. Tokom inkubacije bolesti, često ponavlja strah od ludila, iako ludi ne uviđaju svoje ludilo. Scena u vresu, gde su poludeli Lir, Luda i Edgar koji glumi ludilo, i koji u Liru izaziva saosećanje, identifikaciju sa sopstvenom sudbinom i priziva mu sliku sopstvene budućnosti u ludilu. Lir, sasvim poludeo, prvo zamišlja sebe u bici, potom u rasonodi streljaštva ili sokolarstva, pa ga nešto podseti na Goneril; tu je laskanje njegovih dvorana, otkriva njihove obmane. Kada Gloster pita da li je to Kralj Lir, on odgovara „Da, svaki pedalj kralj“. Pred očima mu prolaze vizije njegovog kraljevstva, zločinci koje je pomilovao, njihovi zločini, što ga dovodi do ženske nepostojanosti. Malo je ludaka obdareno takvim jedinstvom jakih strasti i prirodne pronicljivosti.<sup>503</sup> Opis Lirovog oporavka od ludila najverniji je u poeziji. Obično su ti oporavci spori i postepeni, jedna iluzija bleđi za drugom, a u manjem broju slučajeva brzi, za nekoliko sati ili za jedan dan odbacuju se iluzije, prepoznaje stvarno stanje i sagledavaju svi odnosi u potpuno drugom svetlu.

**Harold Blum** kaže da slepilo i ludilo u *Liru* postaju dublet poput tragedije i ljubavi, dublet koji celu dramu drži na okupu. Ludilo, slepilo, ljubav i tragedija napravili su amalgam ogromne konfuzije<sup>504</sup>. Ljubav je, kako je primetio Samjuel Džonson, mudrost budala ili ludost mudrih. Lirova preterana ljubav prema Kordeliji težila je kontroli, sve dok autoritet nije pao. Edgarova osveta čini njegovu ogromnu ljubav prema očevima koje je imao (Gloster i Lir) destruktivnom poput Lirove. Ljubav u ovoj tragediji nema isceliteljsku moć, naprotiv, ona pokreće sve nevolje i samu tragediju. Lir i Gloster greše zbog previše ljubavi, Gonerilu i Reganu muče požuda i ljubomora, a priroda, kao boginja koju priziva, uništi Edmunda prirodnom osvetom njegovog brata. Lirova tragedija nam pokazuje da smo svi

---

<sup>503</sup> *Ibid*, str. 26.

<sup>504</sup> Bloom, *Shakespeare – the Invention of the Human*, str. 482.

“lude”, u Šekspirovom smislu, osim onih koji su nedvosmisleno zlikovci.<sup>505</sup> “Luda” kod Šekspira može da znači budala, ludak, ali i zaljubljena osoba, dvorska luda, ili, ponajviše, žrtva. Lirova patnja nije iskupiva niti se iskupljuje. Pažljivo smestivši vreme radnje devet vekova pre Hrista (Solomonovo vreme), Šekspir svojoj pretežno hrišćanskoj publici daje sliku paganskog kralja koji gubi veru u sve bogove. Vera je apsurdna i irelevantna u odnosu na mračnu realnost i beznađe.

Zašto je Gloster prvi koga će Lir prepoznati u svom ludilu i, prepoznavši ga, povratiti prisebnost? Po Kavelu, očigledan odgovor je – zato što je Gloster slep.<sup>506</sup> Stoga ga može i prepoznati samo neko ko ne može da vidi. Pre nego što shvati ko je pred njim (“Poznajem te dobro”), Lir će izgovoriti sulude opaske o Glosterovim očima, što je jedina aktivna okrutnost koju je Šekspir dodelio Liru, pored scene abdikacije. Ali, ovde ta grubost izgleda bezrazložna i namerna. Kada kaže “De pročitaj ovaj izazov; pogledaj samo rukopis” (IV. v. 140), kao da aludira na Edmundovo pismo koje je, tada metaforički slep, pročitao Gloster. Nuđenje očiju je kao neka ludačka uteha; kao da mu Lir kaže “oči ti nisu donele nikakvo dobro; trebalo bi da vidiš ono što sam ja video pa da plačeš za mojom sudbinom Ja bih dao svoje oči da to nisam video.” To potenciranje Glosterovih očiju povezuje ga sa činom oslepljenja koji su izveli Kornvol i Regan, jer je razlog isti – oslepiti da se ne vidi zlo. Nakon ovih reči, Lir beži – od gospodina sa pratnjom. U svom ludilu ne razlikuje prijatelje od neprijatelja jer zna da će njega neminovno prepoznati. Čak ni ludilo za njega nije beg u spasenje. To nas dovodi do sledećeg pitanja: sa čime se Lir suočava u sceni prepoznavanja Glostera? To su direktne posledice njegovog ponašanja, ludila i gneva, odricanja od vlasti i kraljevstva iz pogrešnih razloga, u korist pogrešnih osoba; on se po prvi put suočava sa samim sobom. Ne radi se samo o simbolu ili pristupu znanju koje Lir sada ima. Gloster sada već nije samo paralelna figura Liru, već Lirov dvojnik; on ne predstavlja Lira, već je psihološki

---

<sup>505</sup> *Ibid*, str. 493.

<sup>506</sup> Cavell, *Op.cit*, str. 50.



identičan s njim. Dakle, na površinu ne izbija neka povezana priča, nego Lirov potisnuti um. Ta scena nam daje ogledalo čoveka koji je prevalio toliki put da bi izbegao samoga sebe, a sada je suočen sa samim sobom. Takav identitet utvrđuju i Goneriline reči nakon oslepljenja, kada je oterala Glostera da “njuši put do Dovera”. Nije postojao plan da Gloster ide u Dover, kuda je zapravo išao Lir. U paroksizmu svoje svireposti, Regan zamišlja da je upravo učestvovala u oslepljenju svog rođenog oca.

Još neko izbegava prepoznavanje, tj. odlaže ga. Edgar. Objašnjenja da to čini da bi naterao oca da se pokaje, kaznio ga, ili pak izlečio od želje za samoubistvom, ipak ne zadovoljavaju želju za odgovorom na pitanje zbog čega nije otkrio svoj identitet makar ocu, sve do odlaska na dvoboj sa Edmundom. U njegovom prisustvu Gloster će zavapiti: “O! Dragi sine Edgare! Da mi je da te vidim dodirom, rekao bih da ponovo imam oči.” (IV, I, 21-4). Dakle, Edgar ocu uskraćuje vid, što ga povezuje sa Kornvolom u smislu otvorene okrutnosti<sup>507</sup>. To pokazuje kako se dobro često radikalno implicira u zlu. I, u jednoj drami prerusavanja, kako se to dvoje često zamaskira. U jednoj drami izrazito dobrih i izrazito loših junaka, Edgar kao dobar junak ispoljava toliko sposobnost za okrutnost. Čak i na kraju, kad Albani kaže da je Edgar novi vladar koji će da pridrži ranjenu zemlju, on ne kaže da će Edgar te rane izlečiti. Edmund, kao makijavelistički junak, kao zlo, zamalo je pobedio. A trijumf Edgara, kao hrišćanskog senzibiliteta u drami, kao dobra, prilično je kompromitovan.

Odgovori na pitanje zašto Edgar izbegava da ga otac prepozna<sup>508</sup> mogli bi biti (1) da se postideo sopstvene lakovernosti, nasedanja na Edmundovu igru. Ili, (2) ne može da podnese činjenicu da mu je otac osakaćen, onesposobljen. Želi da mu otac bude veliki i moćan, da bi *on* mogao da ostane dete. U suprotnom, oni su tek dva bespomoćna, nezbrinuta čoveka, kakvim je Lir Edgara i doživeo. Tek

---

<sup>507</sup> *Ibid*, str. 55.

<sup>508</sup> *Ibid*, str. 56.

naoružan i sa ocem na izdisaju, Edgar otkriva svoj identitet. Tako nikada neće saznati odgovor na pitanje o tome šta bi bilo da se suočavanje, prepoznavanje, dogodilo kod kuće, jer je pobjegao nemavši poverenja u očevu ljubav. Ljubav se održava pod sopstvenom izdajom, ne dozvolivši svom predmetu da istraži njene granice.

Kavel i na pitanje zašto se Lir povlači sa prestola na onakav način ima isti odgovor – beg od prepoznavanja, stid od izlaganja, strah od otkrivanja sebe samoga. Stid ne znači samo sram zbog sopstvenih postupaka ili nedostataka, nego i onih sa kojima možemo da se identifikujemo (roditelji, deca...). Kavel podseća na definiciju Lili Kembl koja kaže da bes potiče od gordosti ili samopoštovanja, a tu se rađa i želja za osvetom. Bes je ludost; ludost za sobom povlači stid. Redosled strasti je gordost, bes, osveta, i, ukoliko ludilo u potpunosti ne pomrači um, stid. No, u *Liru* prvo dođe do stida, a za njim gnev i ludost. Lir nije poludeo zato što se razgnevio, nego zato što je njegov stid usmerio njegov gnev na pogrešnu metu. Njega će proždrtati ironija gneva i njegova nepravda, a ne sama činjenica da je gnevan. Takvoga ga vidi i njegova Luda, koja mu stalno primiče istinu svesti, ali na podrugljiv način. Ruganjem se uvećava i sam predmet Lirovog stida, tako da ta terapija bolom proističe iz ljubavi – ne samo prema Kordeliju, za koju znamo da je Luda veoma voleo, nego i prema samom Liru. On uviđa da je Lir u takvom stanju koje ljubav ne može da pobedi, jer ga je ljubav i izazvala – njen dodir nanosi bol. Zato Luda na kraju umre ili nestane – zbog ogromnog značaja, ili užasnog beznačaja, njegove jedine strasti. To ga dovodi u vezu sa Kordelijom.

Pitamo se kako je Lir mogao poverovati u izraze ljubavi i odanosti Gonerile i Regane. Možda je zapravo i želeo da mu one ne iskažu iskrenu ljubav.<sup>509</sup> Samo, tu je Kordelijino “ništa” sve pokvarilo. U svetlu onoga što je rekao Glosteru, da će mu dati oči ako će ga oplakati, ili – da će mu se desiti isto što i Glosteru ako Gloster bude plakao za njim, te on to ne želi da vidi – Lir odbija saosećanje, odbija

---

<sup>509</sup> *Ibid*, str. 60.

Glosterovu ljubav. Ne dozvoljava mu da mu poljubi ruku koja odiše smrtnošću, ruku bez kraljevskog prstenja. Bez moći koju je imao, misli da ga je nemoguće voleti. Glosterovo prisustvo za Lira je zahtev za ljubavlju; on zna da mu se ljubav nudi i odbija je aluzijom na "slepog Kupidona", simbola javnih kuća. On zna da je to upravo učinio – platio je svime što ima za ljubav koju nije dobio. Zato će uslediti odluka da više ne voli i izliv gnušanja prema seksualnosti, kao da samome sebi kaže da nije pogrešio time što je srozao ljubav kvantifikujući je u trampiji za nasledstvo, već da je sama ljubav niska i bezvredna. I ta suluda misao ipak ga teši više nego surova istina. Za neke duše je najveće mučenje saznanje da su voljene, a da ne mogu uzvratiti ljubav.

Scena sa početka drame je nuđenje mita. Deo Lira želi baš ono što taj mito može da kupi: lažnu ljubav i javne izraze ljubavi. To jest, želi nešto na šta ne mora da uzvрати istom merom, nešto što će u potpunosti izmiriti podelom imovine. I želi da *izgleda* voljeno – zbog podanika, zbog sveta. Zato će ga i uznemiriti Kordelijin odgovor, jer to što ona ima da ponudi ne može se, ne sme se platiti trećinom kraljevstva. Ona predstavlja pretnju da će na videlo izaći njegov plan da na lažnu ljubav ne uzvрати nikakvom ljubavlju, upravo iz straha od potrebe za ljubavlju, iz straha da će biti voljen. Kordelija nije mogla da mu laska zato što bi sve reči koje su njene sestre izgovorile u njenom slučaju bile iskrene. Njoj nisu ostavile ništa da kaže. Ali, ona ne insistira na tome, nego prihvata objašnjenje da je otac besan jer neće da mu laska, čime i sama štiti oca od otkrića istine. Psiholozi Lirovu reakciju nazivaju infantilnom frustracijom, jer nije prihvatio odbijanje svoje želje, ne razlikujući sebe od svojih želja ili svog ponašanja.<sup>510</sup> Uvređenošću se nastoji iznuditi željena reakcija. Argument može biti i to da je Lir namerno stavio Kordeliju u položaj da bude razbaštinjena i da se ne uda, da bi ostala s njim.<sup>511</sup> Po tome je Kralj Lir sličan *Fedri*, gde je pažnja usmerena ka preplitanju politike i

---

<sup>510</sup> Milivojević, Zoran: *Emocije*, str. 420.

<sup>511</sup> Cavell, *Ibid*, 67.

privatnosti, javnog i porodičnog života, stida zbog nedozvoljenih osećanja. On jedva čeka da ode u zatvor sa Kordelijom, da njegova ljubav bude u zatvorenom prostoru, skrivena od pogleda. On se ne odriče spoljnog sveta, ali beži iz njega, ignorišući i činjenicu da je Kordelija udata žena – sami, skriveni od sveta u zatvoru, sada mogu da se vole.

Izbegavanje ljubavi je uvek, ili uvek počinje, kao izbegavanje neke određene vrste ljubavi.<sup>512</sup> Ljudska bića ne mogu prirodno da ne vole, oni se tome uče. Na početku života moramo da pod nazivom ljubavi prihvatimo svaku bliskost koja nam se nudi, pa se prihvatanje ili odbijanje neke ljubavi prenosi na sledeću, na sve ostale. Zato nam u Liru nije važno da li je u očima čovečanstva ljubav između Lira i Kordelije zabranjena, nego da li je ljubav uopšte zabranjena, uskraćena, da li smo u stanju da je osećamo ili primimo u svoj svet. Lir misli da Kordelija plače jer vidi njega na ivici suza. Ona, međutim, plače, jer ga vidi onakvog kakav je, kakav je bio, nesposobnog da iskoristi poslednju priliku, te žrtvuje nju iako je već jednom nogom u grobu i još jednom beži od svoje odgovornosti. Uslediće strašno saznanje: "Mogao sam da je spasim." I mogao je, sve do odlaska u tamnicu, samo da je sebe ostavio po strani, da je uradio ono što ljubav nalaže. Njegova potreba, ili tumačenje njegove potrebe, postaje Kordelijina presuda. I to je za nju bilo nepodnošljivo. Da bismo plakali za njom, moramo da uzmemo njene oči. Video je ubogog Toma u stanju u kakvo on sam još nije dospao; pomirio se sa nezahvalnošću ćerki, shvatio da je samo čovek. Vratio se sa puta koji vodi u ludilo. Ali, nije prihvatio svoju smrtnost, niti se odrekao roditeljske neutaživosti. Nije se vratio Kordeliji.

Prevazići znanje je zadatak koji je Liru zajednički sa Otelom, Makbetom i Hamletom.<sup>513</sup> Jedan je sluđen saznanjem koje ne može ni proveriti ni odbaciti, drugoga proganja saznanje čiji autoritet ne može da opovrgne, a treći je proklet saznanjem koje ne može ni sa kim da podeli. Lir se odriče razuma jer je to način da

---

<sup>512</sup> *Ibid*, str. 72.

<sup>513</sup> *Ibid*, str. 96.

ne zna ono što zna, ili da zna samo ono što već zna. Na kraju, kad se vrati u svet i razum, on ne može pobeći od znanja da je zarobljen, izgubljen, pravedno kažnjen, te uradi nešto zbog čega će biti bespovratno kažnjen. Samo ono što ne znamo može nas spasiti – to je ono zrno znanja čije je odsustvo značilo prokletstvo za Fausta.

Ljubav ništa ne iskupljuje, Šekspir je prikazuje ugušenu, iskivljenu, neshvaćenu ili pretvorenu u ledenu ravnodušnost. Lir koji prolazi kroz gnev, ludilo, razbistravanje u momentima epifanije, po Doneliju je najveća figura ljubavi koja se očajnički traži i slepo uskraćuje.<sup>514</sup>

### III.iii.v. *Komično u tragičnom*

Lirova simulacija suđenja je na ivici apsurdnog i fantastičnog i predstavlja poligon za ludilo. On je više smešan nego strašan, izaziva sažaljenje ali ne i strahopoštovanje. Isti ogoljeni elementi prisutni su i u drugoj paralelnoj radnji, koja nam pomaže da bolje pratimo Lirovu agoniju. Glosterove neukusne šale sa početka drame, o Edmundovom začecu kao sramoti koja mu je ipak pružila dobru zabavu, najava je humora isto tako lošeg ukusa, humora bogova koji se poigravaju ljudima. Užasu Lirovog ludila morao je da se doda i element strašne, a nepotrebne okrutnosti – vađenje Glosterovih očiju. I opet, uz užas ide i neka vrsta satanski komičnog. Publici u Šekspirovo vreme bilo je zabavno da gleda fizičko mučenje i buncanje u ludilu. Ples ludaka u Websterovoj *Vojvotkinji od Malfija* smešno je koliko i Reganino čupanje Glosterove brade. A svetogrđe mučenja ljudskog tela za ljudski um je nekongruentno i apsurdno. Lir je u svom ludilu ponovo dete. Šekspir sprečava poptunu patetiku batosom komedije.<sup>515</sup> Naslov poglavlja o *Liru* u knjizi Dž.V, Najta je “Kralj Lir i komedija groteske” (“King Lear and the Comedy of the

---

<sup>514</sup> Donely, *Op.cit.*, str. 506.

<sup>515</sup> *Ibid*, str. 196.

Grotesque”). Čudan dualizam koji je u korenu ove tragedije, inkongruencija – to je zapravo Lirovo ludilo, smatra on<sup>516</sup>. U čistim tragedijama taj dualizam iskustva stalno se pretače u strast, na čijem zalasku su emocije. U *Liru* taj dualizam vapi da bude razrešen, bilo tragedijom, bilo komedijom. Njegova duša je ogromna, a intelekt detinji. Osnova ove drame je veličina povezana sa nezrelošću. Lirovi instinkti su veličanstveni, herojski, čak uzvišeni. Ali, njegovo rasuđivanje je ništavno.

Za njegovo ludilo relevantne su slike životinja, jer je civilizacija i svest su nepodnošljive.<sup>517</sup> Ludilo briše razliku između čoveka i zveri. Čovek se stapa s prirodom. Zato Lir postaje bestijalan, sirov, a kasnije se kiti cvećem.

**Džoša Tan** analizira ludilo na primeru *Kralja Lira* i *Don Kihota*. Ludilo je, kaže on, fluidno – dolazi sa mračnom plimom i odlazi sa mesecom koji bleđi.<sup>518</sup> U jednom trenutku govori se poniznom rečitošću, a u sledećem sebe proglašava bogom na Olimpu. Baš kao što je Kihot imao svoje trenutke čudne samosvesti, tako je Lir pokazao sumnjivu racionalnost u svojoj najvećoj poremećenosti. Ali, ludilo nije duševna bolest. Ludilo u *Kralju Liru* i *Don Kihotu* je strast, ludost, ali nije nerezonsko. Daleko od iracionalnog, ludilo Lira i Kihota počinje s razumom, živi uz razum i završava se u razumu. Razum ima udela u ludilu, pa detaljnijim ispitivanjem možemo uvideti da u ova dva dela igra suptilno divergentnu ulogu, ukazujući na poreklo suštinske podele između starog sveta koji predstavlja *Lir* i modernog koji predstavlja *Kihot*.

Razum je značajan uzrok Lirovog i Kihotovog pada u ludilo. Hladna racionalnost Gonerile i Regane nateraće Lira da uzvikne “ne raspravljaj o potrebi! I najbedniji prosjaci su u najsiromašnijim stvarima izdašni.” (2.4.257-8).

---

<sup>516</sup> *Ibid*, str. 192.

<sup>517</sup> *Ibid*, str. 209.

<sup>518</sup> Tan, Joshua: *Sanity's Dream: Reason and Madness, Modernity and Antiquity in King Lear and Don Quijote*

Drhteći, on shvata težinu sopstvenih ljudskih potreba koje nadilaze racionalne okvire, ali upravo njegova sposobnost da rezonuje omogućuje njegovo ludilo. Poput Glostera, koji kaže “posrtao sam kad sam video” (4.1.19), Lirova sposobnost ljudske percepcije (i pogrešno korišćenje iste) otera ga u ludilo. U ludilu, Lir se lišava svojih iracionalnih poricanja i vidi svet kakav jeste. Poput Edgara i lude, i njegovi besmisleni stihovi otkrivaju oštar, ali problematičan uvid u nemilosrdno srce prirode: “ Dolazimo ovde plaćući. / Znaš da čim omirišemo vazduh / naričemo i plaćemo” (IV.v.170-2). Ali, tamo gde racionalnost vodi Toma iz Bedlama, samo ludilo i bol vode Lirovo rezonovanje. U *Don Kihotu*, istoimeni vitez kaže svom štitonoši “Gde god boravi izvanredna vrlina, tamo je progonjena. Vrlo je malo ljudi u prošlosti, ako ih je uopšte bilo, izbeglo klevete zlobnih.” (*Don Kihot*, str. 460.).

Savršen razum i savršeno ludilo sprečavaju istinski razvoj karaktera.<sup>519</sup> Ni Miltonov Isus ni Grendel iz *Beovulfa* nemaju Lirovu ili Kihotovu auru komične/tragične fascinacije. Tako, da bi ludilo bilo tragično, ono se mora završiti razumom. U smislu Aristotelove tragedije, bez razuma ne može biti spoznaje, a bez spoznaje nema katarze. Kad u ludilu ne bi bilo klice razuma, ne bi bilo ni spasenja od tuge i sve bi se beskrajno vrtelo do smrti. Iako se u *Liru* ljudi porede sa zverima, postoji ipak neizbežna razlika između ljudi i zveri sadržana u razumu: to je delimičan razlog zbog koga Lir Kordelijinu smrt smatra tragičnijom nego smrt “psa, konja, pacova,” a delom zbog toga Lirovu smrt smatramo toliko tragičnom. Lir bi mogao biti “uboga, gola životinja”, ali on ipak ima nešto što je iznad zveri – sposobnost za tragičnost.

Don Kihot i Kralj Lir ludi su na isti način, ali ne i iz istih razloga. Kod obojice postoji neki starinski smisao za romantiku koji ih bezglavo baca njihovim sudbinama, ali Kihotovo ludilo funkcioniše kao zaštita od okrutnog, neromantičnog sveta, dok je Lirovo ludilo uzrok razumevanja.

---

<sup>519</sup> *Ibid*, str. 3.

Mihail Bahtin je pisao o neprikosnovenom položaju lude kod Rablea i, uopšte, u srednjevekovnoj i renesansnoj karnevalskoj kulturi. Zato Lirova luda sme da se ruga svome gospodaru, da mu stavlja svoju kapu na glavu i da ga proglašava budalom. Vraćamo se na grotesku u Liru, tako važnu za karnevalsku formu, jer: osvetljava slobodu tvorevine mašte, omogućuje da se sjedini raznorodno i zbliži daleko, pomažu oslobađanju od vladajućih pogleda na svet, od svake uslovnosti, odbanalnih istina, od svega običnog, poznatog (...) da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drukčijeg poretka u svetu.”<sup>520</sup>

Bahtin u svom radu ističe da je u srednjem veku i renesansi dominantna slika karnevala bila ljudsko telo, kao simbol kolektivne energije i vitalnosti, dok su dominantni oblici karnevalskog diskursa groteska i parodija, kao izrazi jedne žive i neukrotive mentalne energije narodne kulture.<sup>521</sup> Ambivalentnost predstavlja srž filozofije karnevala. U toku trajanja karnevala la vladaju posebna pravila i zakoni. Dolazi do inverzije uloga, svet je okrenut naglavačke, u njemu kraljevi postaju prosjaci, lude postaju mudraci, vladajuće ideje i istine su neprekidno preispitivane. U toj logici izokrenutosti, naročito je važno ukidanje hijerarhijskih odnosa jer je taj čin nužan da bi se uspostavila jednakost među ljudima, što je još jedna bitna odlika karnevala. Karneval slavi univerzalnu slobodu, jednakost, blagostanje, jer se tada ukidaju svi hijerarhijski odnosi, privilegije, norme, zabrane.<sup>522</sup>

I Šekspir i Servantes postavljaju isto pitanje: ako je savremeni svet zaista tako grozan, brutalan i kratkotrajan, kako onda da ne poludimo? Po čemu je to manje prirodan od prihvatanja vrednosti novog društva moći i nadmenosti, prašine i vetrenjača? Odgovore nalazimo kod Getea, Dostojevskog i Ficdžeralda,

---

<sup>520</sup> Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 43.

<sup>521</sup> Bečanović-Nikolić, Zorica: “Bahtin i tumačenje Šekspirovih istorijskih drama: karneval i heteroglosija“, str. 265-288.

<sup>522</sup> Bahtin, *Ibid*, str. 16.



ali ih i osećamo implicitno u sopstvenim radostima, tugama, komedijama, tragedijama – sve te emocije koje pomeraju granice našeg zdravog razuma. Jer, iako je ludilu potreban razum, i razumu je potrebno ludilo. Kao u Kihotovom odnosu sa Sančom Pansom, ludilo i razum međusobno razgovaraju, prijateljuju se. Šekspir i Servantes zajedno slikaju bogato i divno zamišljenu stvarnost koja je moderna, a ipak stoji nasuprot modernosti: fikciju, svet u kome je ludilo sastavni deo. Ludilo je fluidno – ludilo je život.

### III.iii.vi. *Mudra luda*

Poput Džejkviza u *Kako vam drago*, filozof je neko ko dekonstruiše ljudsku ludost i licemerje. No, u ovoj drami nasuprot Džejkviza koji plače imamo Ludu koja razobličava ludost kroz smeh. U *Kako vam drago* postoji i citat čuvene Sokratove rečenice „budala misli da je mudar, a mudrac zna da je budala“. Ta izreka u šesnaestom veku postaje poslovice, a Erazmo je uvrstio u svoja *Adađa*. U najdužem adađu javlja se silenska kutija. To je kutija koja spolja izgleda ružno, ali kad se otvori, otkriva božanstvo. Poput Silena, sa licem seljaka i prostim jezikom, a mudročću i dubokoumnošću unutra. Engleski prevod za ovu inverziju je „topsy-turvy“ – naopako. Kao kod kralja Lira, koji u trenucima ludila zapravo ima najviše zdravog razuma. U *Liru* se reč filozof, koju je Šekspir inače upotrebio deset puta (od čega šest puta u tragedijama), javlja tri puta i to sve na jednom mestu, tokom oluje. Odnosi se na ludog Toma, koga naziva i „učenim Tebancem“ – u Tebi je začeta filozofija. Bejt se pita zbog čega je Lir ludaka nazvao filozofom i čemu je to Tom alternativa. Hrišćanska ludost utemeljena je još oko 1450. godine, kada je Nikola iz Kuze u delu *Idiota de sapientia* ustvrdio da idiot vidi jasnije nego filozof. „Sveta luda“ poput Persivala osvaja mudrost i verske spoznaje nedostupne

drugima. Šire se slike o ludi u Isusu Hristu. Mnoge dvorske lude u Srednjem veku i renesansi uticale su na ulogu lude u popularnoj imaginaciji i drami. Sve je to deo Erazmovog konteksta. Njegova *Laus stultitiae* (*Pohvala ludosti*) objavljena je 1511. godine. Hrist se pojavljuje kao poseban ludak, a hrišćanstvo kao najuzvišeniji vid nadahnutog ludila, zanosa kakav je opisan u Platonovoj *Gozbi*. To je citirao Ben Džonson, a Šekspir je promenio ulogu svojih luda pod uticajem Roberta Arnima, učene lude koja je izumila izraz „foolosopher“. Kada se Arnim pridružio njegovoj trupi, Šekspir je koristio vizije Erazma Roterdamskog i Tomasa Mora, koji su svet doživljavali kao svet luda. Luda, recimo, vidi Lirove odnose sa ljudima mnogo jasnije nego sam kralj. Edmund je hobsovski filozof, sa prirodnim zakonima kao jedinim validnim. Ova filozofija doživljava poraz jer se i Edmund na kraju okreće hrišćanskim vrednostima. Glosterova filozofija okrenuta čekanju na pravi trenutak za umiranje, bliska stocizmu, takođe doživljava neuspeh. Tom, slično Timonu Atinjaninu (da li je sličnost imena slučajna?), dovodi filozofiju cinizma do krajnosti.<sup>523</sup> Odbacuju sve zemaljske stvari, čak i odeću – oni su cinici – stoci bez tunika. Lir Toma vidi ogoljenog, bez onoga što čovek uzima iz prirode i, kiteći se tuđim perjem, predstavlja se superiornijim od životinja. Ovde je evidentan uticaj eseja Mišela Montenja, posebno „Odbrane Rejmona Sebona“. Montenja je Šekspir čitao u Floriovom prevodu, nešto pre nego što je počeo da piše *Lira*. Njegov junak dolazi do sličnog zaključka kao Sebon, koga Montenj ironično „brani“, jer zapravo pobija njegovu prirodnu religiju i smatra da bez Božije milosti, sve je taština i ludost. Iako izmeštena iz hrišćanskog konteksta u sirovi, paganski svet, Šekspirova drama na kraju šalje vrlo sličnu poruku.

Šekspirove ključne izmene izvornog teksta, starog komada o Liru, tiču se likova Lude i Toma.<sup>524</sup> Baš to nas od Montenja vodi ka Erazmu Roterdamskom i njegovoj *Pohvali ludosti*. Ludost tvrdi da jedino ona donosi radost i isto to se može

---

<sup>523</sup> Bate, Jonathan: *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare*, *Op.cit*, str. 386

<sup>524</sup> *Ibid*, str. 390.

reći za Ludu: smejemo se svaki put kad se pojavi, a njegov jedan stih kaže više od stoičkih racionalizacija Edgara i Glostera. Ludost kaže da govori istinu, bez uvijanja svojstvenog retoričarima. Kordelija i Kent, koji govore ono što zaista misle, bivaju proterani, a pobednice su neiskrene Goneril i Regan. Čak i Kent mora da nosi masku, da sakrije istinu, da bi joj služio. Ludost govori o nedoličnim stvarima i delovima tela potrebnim da bi se dobila deca, baš kao Lir koji poziva na kopulaciju i govori o sumpornoj jami. Ludost kaže i da svi volimo bebe, koje nisu mudre. Starenje je, opet, povratak u detinjstvo. Stoici su smatrali da razum treba da vlada nad strastima, a po Erazmu je potiskivanje emocija nehumano. I Gloster je došao do spoznaje istine tek kad je počeo da „vidi“ svet osećajući ga drugim čulima. I Ludost i Lir otkrivaju da je kralj običan smrtnik kao i svi drugi, kad skinu sva obeležja vladara, a u ovom velikom pozorištu bogova, mi smo lude na sceni.

Ludost nam govori da postoje dve vrste ludila – jedna je žeđ za zlatom, seksom i moći. To je ludilo Gonerile, Regane, Kornvola i Edmunda. Njihovo ludilo odbacuju Lir i Timon. Drugo ludilo je poželjno, jer u njemu „buncanje ili neka greška uma otkriva srce čoveka“. Ta „greška uma“ je poseban poklon boginje Ludosti. Zato je Lir srećan kad poludi i oslobodi se u pustari. Filozofi kažu da je jadno biti obmanut. Ludost odgovara da je upravo u obmani sreća, jer ništa nije dalje od istine nego uverenje da je sreća u stvarima onakvim kakve zaista jesu. Završni deo *Pohvale ludosti* hvali hrišćansko „ludilo“. Hrist kaže da je tajna spasenja skrivena od mudrih i data prostima. On je uživao u društvu običnih ljudi i u skromnom načinu života. Lir kaže u Prvom činu da će odbaciti sve što poseduje, međutim, tek kada to stvarno uradi, on je srećan. Tada postaje i ljubazan. Tek sa Ludom i Tomom počinje da izgovara reči „molim“ i „hvala“. Čak i strpljenje je nešto čega se treba odreći, poput onih sto vitezova. Umesto nje, treba zadržati samilost i blagoslov.

Uloga lude je veoma naglašena, kao i u *Kako vam drago*, forma posvećene lojalnosti. Mnogi smatraju da je na Šekspira uticala pojava glumca Roberta

Armina<sup>525</sup>, koji je inspirisao novi tip lude na sceni, koja prosipa mudrosti i obavezno zauzima strane, kao sastavni deo radnje komedije. U tragedijama je, pre *Kralja Lira*, uloga lude bila periferna. U *Liru* je Luda, uz Kenta, Kraljev najverniji prijatelj i sapatnik u samoći i izolaciji, pomaže mu da se osvesti. Kao što Feste ukazuje na Olivijinu preteranu tugu, Luda govori Liru šta je učinio sa svojim životom i kraljevstvom, a da zbog toga ne bude proteran. Bliskost između Kralja i njegove lude čini Kraljevu ludost i gubitak autoriteta čak i vizuelno eksplicitnijim, a Kralj je sve spremniji da ga sluša. Goneril, Regan i Edmund uopšte nisu u stanju da razgovaraju sa Ludom.

Susret sa ludim Tomom, kada se Lir pita zar čovek nije ništa više od toga, jedan je od onih momenata rezervisanih za lude, ludake i satiričare i uvek znače neku prekretnicu u životu onoga ko ih izgovara. Šekspir je prikazao različite forme ludila, ludosti i opsesije i to bez nekih posebnih scenskih efekata, samo dramskim jezikom.

Usred oluje, sedeći sa Lirom, Edgarom i Kentom, luda se žali da će „ova hladna noć sve pretvoriti u lude i ludake“ (III.iv.75) i, zaista, čini se da u drami ima neobično mnogo ludaka<sup>526</sup>. Lir, moguće senilan na početku drame, srlja sve dalje u ludilo zbog izdaje kćeri i gubitka kraljevstva. Gloster, nakon što su ga oslepili, očajnički luta i pokušava samoubistvo, a Edgar se pretvara da je ludi prosjak da bi umakao gnevu svog oca.

Luda se koristi kao hor, ukazuje na apsurdnost situacije. Humorom naglašava bol, ali ne postiže kompatibilnost smehom, još više ukazuje na nekongruentnost. Lir je mentalno dete: u strasti je titan. A Luda ima dubok uvid, on u Lirovom ponašanju nalazi potencijal za komediju. Luda je sličan Pandaru iz *Troila i Kreside*, obojica pokušavaju da smehom zaleče ranu koju je na umu ostavilo nekongruentno saznanje. Grube šale i šaljiva grubost uvek su prisutne. Ali, to što

---

<sup>525</sup> Mehl, *Op.cit.*, str. 87.

<sup>526</sup> Woodford, Donna: *Understanding King Lear*, str. 29.

Luda radi nije bez svrhe – Lir bi sačuvala razum da se mogao smežati.<sup>527</sup> Njegov um se stalno vraća na nemoguću, nerealnu situaciju. Podseća da im je pružio sve, ali – tuda je put za ludilo, nećemo više o tome. I baš kada Lira napušta razum, Luda nalazi Edgara prerusenog u sirotog Toma. Tom nasleđuje Ludu u ulozi pandana Lirovom razumu koji se raspada. I tamo gde Ludine reči nemaju kontakt sa Lirovim umom, Tomovo buncanje namesti se kao naočari koje hvataju prizor nadolazećeg ludila. Sa Tomom, olujom koja počinje i Ludom koja je tu još u funkciji hora, dobijamo celu sliku sveta koji je poludeo. (III.iv.71) Ludine reči da će ih “ova hladna noć sve pretvoriti u budale i ludake” zvuče isceliteljski. Lirove mudre i istinite reči o čoveku koji je u surovoj prirodi nezaštićen i bespomoćan, više su filozofska komedija nego tragedija. I opet, Luda donosi lekoviti smeh koji bi mogao da povрати razum: “Ovo je rđava noć za plivanje.” (III.iv.'105) **Bredli** kaže da je Luda u *Kralju Liru* „morala da bude malo udarena u mozak“ jer je scena u oluji mnogo efektnija sa tri različite vrste ludila: kralj je zaista lud, Luda „malo udarena“, a Edgar glumi ludilo.<sup>528</sup>

Jedna od funkcija Lirove Lude je uloga Hamletovog Horacija: da posreduje, da bude publika, ličnost za koju inače ne bismo ni znali jer je Hamlet daleko iznad nas, a Lir nam je tako zaslepljujuće blizu. Veliki deo onoga što znamo o Hamletu dobijamo od Horacija, kao što Luda na sličan način humanizuje Lira, približavajući nam tako strašnog kralja. No, Horacio nam je uteha, dok nas Luda izluđuje kada gura Kralja dalje u ludilo. Tu je njegova uloga ona Erazmova prednost ludosti u odnosu na znanje. U *Poslovi o Paklu*, Blejk je možda mislio baš na Lirovu Ludu: “Kad bi Luda istrajala u svojoj ludosti, možda bi postala mudra”<sup>529</sup>. Lir voli Ludu i prema njemu se ophodi kao prema svom detetu, ali starosna dob mu nije određena, mada je jasno da nikada neće odrasti. Da li je u potpunosti ljudsko biće,

---

<sup>527</sup> *Ibid*, str. 187.

<sup>528</sup> Padel, *Op.cit*, str. 201.

<sup>529</sup> Bloom, *Ibid*, str. 489.

ili neki duh? Njegove rečenice razlikuju se od svega što ostale Šekspirove lude izgovaraju, kao da je iz okultnog sveta. Ipak, njegova stalna ambivalentnost prema Liru, zbog progonstva Kordelije i Lirovog auto-destruktivnog ponašanja, jedna je od Šekspirovih ključnih invencija ljudskog efekta. Ludu srećemo tek u četvrtoj sceni ovog komada, kad saznajemo da vene za Kordelijom. I eho Lirovih reči upućenih Kordeliji, “od ništa ćeš dobiti ništa”, nalazimo u Ludinim rečima “možeš li da napraviš neku korist ni iz čega?”, na šta Lir opet odgovara da od ničega ne može nastati nešto. Iako pagani, čini se kao da ismevaju hrišćansku doktrinu postanja ni iz čega. Ludina tvrdnja da je Lir dao obe svoje strane, ne ostavivši ništa u sredini, aludira na Lirov gubitak sredine svog suvereniteta, jer je Kordelijin centralni deo nasledstva podelio Gonerili i Regani.

I **L.Č. Najts** Lirovu ludu vidi kao „filozofa“. Ludina uloga ima intelektualni, čak više nego emotivni značaj, kaže on. Kroz njega dobijamo jasniju razliku između onih koji svoju mudrost zadržavaju za sebe i onih suludih – Kenta, Glostera, Kordelije i same Lude – koji nepromišljeno zauzimaju stav o lojalnosti i saosećanju koji su sasvim van mudrih kalkulacija.<sup>530</sup>

**Bertrand Evans** primećuje da se, za razliku od ostalih luda, Lirova se fokusira samo na jedno pitanje –Lirovu ludost.<sup>531</sup>

Edgarovo prerašavanje i glumljeno ludilo potiče od Kidove *Španske tragedije*, a korišćeno je i u drugim jakobinskim dramama, recimo *The Changeling* i *The Pilgrim*. Zapravo, u Edgarovom slučaju prerašavanje je četvorostruko: razbaštinjeni Edgar govori glasom sirotog Toma, bedlamskog prosjaka, koji govori glasom đavola, koji citira veštičarenje i egzorcizam Samjuela Harsneta.<sup>532</sup> Kao i kod Ofelije, i Tomov diskurs sačinjen je od citata, kulturno i psihološki rezonantnih, ali

---

<sup>530</sup> Knights, L. C.: *Some Shakespearean Themes*, iz Janet Adelman, *XX Century Interpretations of King Lear*, str.122

<sup>531</sup> Evans, *Op.cit.*, str. 158.

<sup>532</sup> Ovu tezu razvija Grinblat u „Šekspir i egzorcisti“, što zapaža Kenet Mjuir u eseju „Samjuel Harsnet i *Kralj Lir*“, *Review of English Studies* 2, str. 11.

njegov govor sadrži različite kulturne glasove. Tu su fragmenti pesama, formulaične zapovesti i poslovice; on je simbol palog hrišćanina koji trpi kaznu, otelovljuje sedam smrtnih grehova, posebno ponos i požudu, te predstavlja, poput tradicionalnih ludaka, krivicu i kaznu zbog tih grehova. On se javlja u trenutku Lirovog gubljenja razuma, te to podvlači Lirovom identifikacijom s njim, jer ga pita da li je i on poludeo zbog nezahvalnih ćerki. Lir pozdravlja Toma kao svog "filozofa", jer on predstavlja otelovljenje te filozofije nekongruentnosti i fantastičnog apsurdnog kakvo je Lirovo ludilo.<sup>533</sup> Edgarovo simulirano ludilo, po Truskinovskom,<sup>534</sup> pokazuje puno grubog preterivanja, poput pokušaja moralizatorstva, kada kaže da je njegova "mentalna bolest" kazna za grehe koje je počinio. Stoga on, po Reju, "tako jasno govori o sopstvenom slučaju, dok o svemu drugome govori sa neograničenom nekoherentnošću i brbljanjem." Andreasen prvo kaže da "Edgar glumi klasičnu šizofreniju kao siroti Tom", ali kasnije sugerije da je to bila zamka tadašnje konvencije tumačenja mentalne bolesti kao posledice moralnih nedostataka, u koju je Šekspir upao kad je dao Edgaru te samoprekorne stihove. Bark postavlja pitanje "do koje mere je Tomovo simulirano ludilo crpljeno iz simuliranog ludila onih koji su glumili lude prosjake, a ne stvarnih ludaka", ukazujući time na to da Šekspir ili nije umeo da pokaže razliku između ove dve grupe, ili da mu je bilo potrebno da napravi sliku dramatičnog varalice koji preteruje. Još jedno moguće tumačenje ove pojave može biti Šekspirov sarkastični tretman pozorišnih i filozofskih klišea tog vremena.

Kada se prvi put pojavi pred Lirom, Edgar viče na đavole, jauče, morališe, navodi opasnosti u životu jednog ludog skitnice i svoj jelovnik, ukratko – pokazuje zavidno glumačko umeće<sup>535</sup>. Njegovo simulirano ludilo dobrodošao je kontrast Lirovom, koje je dominiralo dramom od njegovog prvog proklinjanja Gonerile

---

<sup>533</sup> Knight, *Op.cit.*, str. 190.

<sup>534</sup> Truskinovsky, *Op.cit.*

<sup>535</sup> Evans, *Ibid.*, str. 167.

(I.iv). Lir ga prvo sažaljeva, poistovetivši se sa njim koji je, biće, isto ogorčen na nezahvalnu decu, a posle nastoji da ga nadmaši u samosažaljenju i patnji. Na kraju se ludi kralj toliko veže za svog "filozofa" da ne želi da se rastane od njega.

**Dženet Adelman** je Edgarovu figuru na čudan način videla negde između posmatrača i učesnika.<sup>536</sup> Uprkos ogradi koju je napravio u poslednjem stihu, zasigurno je, u bukvalnom smislu, video mnogo više od drugih junaka; očevidac je Lirovog ludila u vresi, očevog pokušaja samoubistva, susreta između oca i Lira, Lirove agonije nakon Kordelijine smrti i, na kraju, Lirove smrti. Mislio je na dubinu svog uvida, u odnosu na Lira ili Glostera. Kao da je gledalac, posmatra svoju transformaciju u ubogog Toma i komentariše svoj nastup ludaka gotovo kao kritičar. Lir ga zove "moj filozof" i on zasluži titulu "filozofa" cele drame ne zato što se udubio u iskustvo, već upravo zbog svojih pokušaja da od njega pobjegne. Više nego ijedan drugi junak nastoji da napravi distancu od patnje i to je možda idealan model za nas kao gledaoce – da proživimo iskustvo koje nam nudi komad, ali da izbegnemo patnju. On ne otkriva svoj identitet ocu, a ni drugima, jer želi da ga sami prepoznaju. U pozorištu Edgara doživljavamo kao junaka koji u sebi krije neko "ja" koje se pojavljuje na površini pod različitim okolnostima i na različite načine. Mnogi kritičari su njegove različite "maske" tumačili kao odsustvo svoga "ja"; kao celu armiju sporednih junaka sa funkcijom hora.<sup>537</sup> Siroti Tom je toliko snažan lik da zaboravljamo da je u pitanju samo gluma psihički zdravog erlovog sina; ujedno i verujemo i ne verujemo u zasebno postojanje Edgara i Toma. Ipak, pošto istovremeno postoje u jednom istom telu, ključna razlika između njih dvojice je u jeziku. I taj jezik je još jedna međuzavisnost ova dva junaka – strogo kontrolisani kupleti Edgarovih filozofskih govora obuzdavaju Tomove nasumične fragmete, dok ta njegova ludačka sloboda, opet, služi za oslobađanje od preterane rigidnosti kod Edgara. Ta jezička razlika ujedno odslikava i dinamiku odnosa koji

---

<sup>536</sup> Adelman, Janet (ed.), *Twentieth Century Interpretations of King Lear*, str. 3.

<sup>537</sup> *Ibid*, str. 11.



se razvija između njih dvojice. Edgarov bs protiv poretka delom buja kao reakcija na Tomov gnev protiv haosa; Edgar koji se javlja na kraju III čina daleko je stalozeniji i filozofičniji nego onaj uplašeni mladić sa početka drame. Iako govori o sirotom Tomu kao svom sapatniku, nikada sebi neće dozvoliti da prizna Toma kao sopstveni eho. Njegovo upinjanje da se distancira od Toma, da dokaže da je normalan, dovode u pitanje upravo tu normalnost - nešto od onoga što kaže zvuči mnogo manje normalno nego Lirove ili Tomove reči. Iako je masku ludaka odabrao da bi se zaštitio, svestan da je u opasnosti, ne znači da njena vrsta nije znatan deo njega. Krajem govora o transformaciji, Edgar kaže "Edgar nije ništa" (II.iii.1-21). Dok gledamo Edgara kako postaje Tom, prateći entuzijizam s kojim on prihvata ranjivost i čak bol koji Tom sam sebi nanosi, osećamo da Tom služi i Edgarovim potrebama, ne samo dramati. Efikasnost uloge sirotog Toma za Edgara umnogome zavisi od Edgarovih tvrdnji sa se može u potpunosti distancirati od njega. Od samog Edgara gotovo da ne čujemo ništa o tome kako je podneo očevu želju da ga ubije; ali gledamo kako u Tomu stvara biće kroz koje bezbedno može da izrazi svoj osećaj bespomoćne žrtve, ili potpune ranjivosti i zbunjenosti. Toma progone đavoli kao što Edgara progoni otac, obojica su (Edgar odnedavno) beskućnici, što Edgaru omogućuje da Tomove emocije izrazi kao sopstvene, a da ipak zadrži izvesnu kontrolu nad njima jer namerno drži distancu od uloge Toma. Emocije koje bi inače pretile da ga preplave, deo su maske, njegovog sredstva sopstvenog očuvanja. Kada se Gloster konačno pojavi, dvostruka funkcija ove maske postaje naročito jasna.<sup>538</sup> Edgarov strah od oca-progonitelja i osećaj sopstvene krhkosti (To je onaj Zloduh Repatilo... on čoveku šalje mrenu na oči, škakljivost i zečiju usnu" III.iv.117-21).

Sličnost između Toma i Edgara zapanjujuća je koliko i različitost. Za obojicu je tipična pasivnost i želja da sebe vide kao žrtvu, na granici mazohizma. Kao što Toma progone spoljni i unutrašnji demoni, Edgar je takođe progonjen i svojim

---

<sup>538</sup> *Ibid*, str. 15.

demonima može samo da suprotstavi bogove koji su pravedni, a on je njihov izvršitelj.<sup>539</sup> On će tako svoju ulogu u bratovljevoj smrti i očevoj kazni svesti na dejstvo koje je van njegove moći. Kada dela, i u trenutku kada ubija Osvalda i u trenutku kada ubija Edmunda, on je prerušen i ta maska ga štiti, omogućujući mu da svoje "ja" potisne u ulogu. Kao Edgar, on nikada direktno ne izražava bes na oca, niti čak na bezimenog zlikovca koji mu je naudilo; taman kad pomislimo da će da se ogoli i iskali bes, on se sakrije iza Toma. Za razliku od Lira koji uvek krivi druge, Edgar nije u stanju da krivi nekoga, nego krivicu usmerava prema sebi. Potrebna mu je zaštita koju nudi Tom, jer je njegova sopstvena mašta suviše eksplozivna. Sve što je morao da potisne da bi bio dobri sin izranja u Tomu. Prošlost koju je izmislio za Toma za njega je veoma živa, puna grozničave požude i agresije. Uloga Toma nastavlja da opslužuje Edgarove potrebe dok god ima saznanja o očevom gnevu i sopstvenu želju za osvetom, te, samim tim, ne može ništa da preduzme. Kada vidi oca surovo kažnjenog i pokajnički skrušenog, prestaje potreba za Tomom. Edgar priredi virtuelni egzorcizam i želje za kaznom i same uloge.<sup>540</sup> Na liticama Dovera, on učestvuje u očevoj smrti na način na koji potencijalnu kanu pretvara u izlečenje; takav koncept mu omogućuje da se oprost od viđenja oca kao đavola, te time i sebe kao đavola koji ih je doveo do te litice. Umesto pasivnosti i straha, Edgar poprima aktivnu ulogu i sposobnost sažaljenja. Tada će po prvi put Glostera nazvati ocem, iako je to uopštena fraza koja je još daleko od otkrivanja identiteta (IV.vi.72). Otada je njegova uloga sve bliža njegovom pravom identitetu.

Luda i Tom nas uče da podelimo ideju filozofije na dva dela. *Philos* – ljubav i *sophos* – mudrost. U *Kralju Liru* se odbacuje mudrost u ime ljubavi.<sup>541</sup> Erazmo na kraju otkriva da se mudrost nalazi u ludosti, pa u svoj latinski tekst ubacuje grčku

---

<sup>539</sup> *Ibid*, str. 17.

<sup>540</sup> *Ibid*, str. 19.

<sup>541</sup> Knight, *Op.cit*, str. 395.

kovanicu, kao omaž svom prijatelju Tomasu Moru: *Morosophos*. *Moros* na grčkom ne označava samo varijantu prezimena Mor, već i ludost. Ova reč je veoma prikladna za Šekspira kao pisca Kralja Lira. On tu nije bio filozof nego „fulozof“ (*foolosopher*).

O, kakva smesa bezumlja i smisla; / Umnosti usred ludila! (*Kralj Lir*, IV.vi.)

Da pogledamo šta je sve Erazmo Roterdamski napisao o tankoj granici između ludila i mudrosti još 1509. godine, tokom boravka na imanju Ser Tomasa Mora. Uzor mu je bio italijanski humanista Faustino Perizauli koji je napisao esej *De Triumpho Stultitiae* (*O trijumfu ludosti*), a izvorište je, naravno, u antičkoj tradiciji – grčki satiričar Lukijan čije su satirične pohvale (enkomijume) Erazmo i Mor prevodili na latinski. Ludost, naravno ženskog roda, izdeklamuje panegirik samoj sebi, uverljivim i jednostavnim argumentima da jedino ona uveseljava i bogove i narod. Naravno, vidovi ludosti imaju svoju gradaciju, ali nepobitna činjenica je da ona usrećuje, a znanje i mudrost unesrećuju, te je dilema lažna. Mudra luda bio bi oksimoron, kao što bi paradoksalna bila tvrdnja da su ludaci srećniji, da nije dokaza koje Ludost izvodi na osnovu brojnih primera iz teologije, književnosti, istorije i, pre svega, svakodnevnog života.

U Šekspirovim tragedijama primer mudre lude je, pored Lirove Lude i Toma iz Bedlama, i Hamlet kada stavi tu masku, a u širem smislu to može biti i Jago kada iznosi svoju jednostavnu, materijalističku i makijavelističku životnu filozofiju, ako ga doživimo kao snalažljivog manipulatora koji se igra životima drugih ljudi (arhetip *trickster*), a ne kao dijaboličnog i hladnokrvnog zločinca. Dok drugi postaju „mudri“ kad polude, kad im se otvore neki vidici i poslože neki mozaici, Luda je uvek mudra i to na svoj šeretski, razigran način demonstrira. Lir je mudra luda kad poludi u pustari i shvati bolne istine, a što je najvažnije, i pomiri se sa njima i bes u njemu zgasne. U Makbetu bi ta uloga mogla pripasti vrataru,

mada je njegov lik suviše minoran i epizodan da bismo čuli nešto više od njegovog repertoara i da bi to poslužili nečemu više osim komičnog splašnjavanja tenzije. Hamletov Jorik nije upamćen toliko po mudrosti, on nije *trickster* ali jeste *jester*, ali dok Hamlet setno drži njegovu lobanju u ruci ne možemo a da se ne setimo starog nordijskog verovanja da je upravo lobanja skrinja u kojoj se večno čuva duša i da zamislimo kako Hamlet upravo iz nje čita tu istinu o efemernosti čoveka i tragici njegovog bitisanja na zemlji. Ipak, ulogu Lirove Lude u *Hamletu* preuzima Horacio, istina bez imalo ludosti i sve vrcave lucidnosti koju ona isijava. On govori istinu, dobronamerne savete i upozorenja svom gospodaru kao Luda svome. Da je Otelo imao svoju Ludu, možda ne bi tako nepovratno srljao u sopstvenu propast i uništenje nevinih života. Bio je usamljen i bez prijatelja sa kim bi delio intimu, dok tu prazninu nije iskoristio perfidni Jago i ispunio je svojim otrovom. Makbet je kralj, ali na dvoru nema Ludu. On je tiranin i svoj dvor je, kao i celu zemlju ispunio mrakom i strahom, a tu nema mesta za smeh. I on je potpuno sam, samovoljan i ohol, on ne bi mogao da pokaže očinsku nežnost prema detetu-Ludi koja se probudila u Liru, dajući nam bljesak njegove nekadašnje slike kao oca. No, Lirova Luda ne preduzme ništa da posavetuje svog gospodara prilikom fatalne greške u podeli kraljevstva – tada i nije prisutan. Čujemo samo Kenta koji svoju iskrenost i pravičnost plaća izgnanstvom, poput Kordelije. Luda tek nakon svega komentariše i ismeva postupke svog gospodara.

Sluškinje Ludosti su φιλβυτία (Samoljubivost); κολακία (Laska); (Zaboravnost); μισοπονία (Lenjost); ηδονή (Naslada άνοια (Lakomislenost); τρυφή (Razuzdanost), κώμος (Gozba), νήγρετοζ ύπνος (Tvrdi san). Pomoću ovih vernih slugu podvrgavam pod svoju vlast ceo svet i vladam i nad vladarima, kaže Ludost.<sup>542</sup>

Evo kako ona opisuje svoju funkciju:

---

<sup>542</sup> Erazmo Roterdamski, *Pohvala ludosti*, str. 1.

Kao što obično bogovi kod pesnika nekom metamorfozom ublažuju smrt onima koji umiru, isto tako i ja, koliko sam kadra, pozovem čoveka koji je sasvim blizu groba da se vrati u detinjstvo. I tako svet s pravom za stare ljude kaže da su po-detinjili. Ako bi ko, možda, hteo da sazna kako ja vršim taj preobražaj, lepo, ni to neću sakriti. Povedem ih na izvor naše Lete, a ona izvire na Srećnim ostrvima (kroz donji svet teče samo rukavac ove reke), da se tamo napiju »dugog zaborava«, pa kad im postepeno odminu brige, ponovo postaju deca. Pa oni, čujem prigovore, blebeću, govore gluposti. Dobro, znam ja to. Ali baš to i znači podmlađenje! ... I ukoliko dublje zalaze u starost, utoliko im se više vraća sličnost sa detinjstvom, dok jednom kao deca ne odu sa ovoga sveta bez gađenja prema životu i bez straha od smrti.<sup>543</sup>.

Lir bi verovatno uživao u svojoj staračkoj demenciji da nije doživeo onoliku tragediju. A kad smo već robovi strasti, lakše joj se prepustiti nego boriti se protiv nje:

Pogledajte s koliko se smotrenosti pobrinula priroda, majka i stvoriteljka ljudskog roda, da se sve svuda začini ludošću. Po stoičkoj definiciji, mudrost se sastoji u tome da se upravljamo prema razumu; a ludost, naprotiv, znači podati se samovolji strasti. Iz straha da ljudski život ne bude tužan i strašan, Jupiter je dodelio čoveku mnogo više strasti nego razuma, i to u odnosu pola uncije prema asu (24 :1)! Sem toga, sabio mu mozak u uski kutak glave, a čitavo telo prepustio strastima. Najzad je stavio usamljenom razumu nasuprot, rekla bih, dva vrlo moćna neprijatelja: prvi je srdžba, koja gospodari u grudnoj tvrđavi i u srcu, izvoru života; drugi je požuda, koja sebi vrlo široko prisvaja vlast, sasvim dole do prepona. A šta može razum protiv te dve udružene sile, dovoljno jasno pokazuje svakidašnji ljudski život. On jedino može da viče do promuklosti i da daje moralne pouke. Ti se, pak, podanici bune protiv svoga kralja i ružno ga nadvikuju, te on najzad, umoran, mora da se povuče i digne ruke.

---

<sup>543</sup> *Ibid*, str. 6.

Žene su nosioci iracionalnog i glupog po Ludosti, pa i po Šekspiru gde postupaju nelogično i autodestruktivno, bilo da to čine iz ljubavi, ponosa, ili nedostatka snage koju crpe iz svog muškarca:

Uostalom, pošto je čovek rođen za vođenje javnih poslova, trebalo mu je dati i malo više od tog komadića (unčice) razuma. Jupiter je, pak, da bi mu pomogao kao što valja, mene upitao za savet, kao i više puta u sličnim prilikama. Ja sam mu zaista odmah dala savet dostojan mene: neka muškarcu pridruži ženu; ona je, doduše, ludo i glupo stvorenje, ali je šaljiva i mila, pa će, u domaćem životu, svojom ludošću umanjivati i blažiti duhovne muke svoga muža.<sup>544</sup>

Mudrost nije samo teret onome ko je ima, već i njihovoj okolini, kaže Ludost. Takvi su nepreduzimljivi, usamljeni i čudni. Hamletovi *vita contemplativa* i *taedium vitae* odgovaraju narednom opisu:

Kako su mudraci nekorisni u praktičnom, svakodnevnom životu, može nam poslužiti kao primer Sokrat, koga je Apolonovo proročište, ne baš mnogo mudro, oglasilo za jedinog mudraca. Jer kad god bi pokušao da ma šta radi javno, uvek bi morao pobeći pred bučnim smehom svetine. ... Kako su ljudi koji se predaju izučavanju filozofije obično vrlo nesrećni u svemu u životu, naročito sa decom, mislim da se priroda oprezno pobrinula da se kuga mudrosti ne raširi mnogo među ljudima.

.....

Nekako bi se još i podnelo kad bi filozofi bili nesposobni samo za vršenje javne službe, gde se snalaze kao magarac kad svira na liri! Ali oni još manje vrede u vršenju dužnosti privatnog života.... Pre svega, ako mudrost leži u iskustvu, ko više zaslužuje da nosi ime mudraca: da li pametan, koji se nešto iz stida, nešto iz plašljivosti ne prihvata ničega ili luđak, koga ni od jedne namere ne odvraća ni stid (jer ga nema) ni opasnost (jer ne razmišlja)? Mudrac se zagnjuruje u knjige starih

---

<sup>544</sup> *Ibid*, str. 9.

pisaca, gde se nauči nekom preteranom cepidlačenju. Luđak, naprotiv, ako se ne varam, baš stoga što neprestano učestvuje u svemu i ne haje za opasnost, stiče pravu mudrost. To je dobro uočio i Homer, iako je bio slep, jer veli: i lud se nauči u nevolji.

Dve smetnje, uglavnom, ne dopuštaju čoveku da dođe do saznanja: stid kojim se zaslepljuje duh i strah koji u svemu vidi opasnost i obeshrabruje čoveka u njegovoj delatnosti. Ludost sjajno oslobađa svih tih teškoća.<sup>545</sup>

U svim Šekspirovim delima, a posebno u Hamletu, ističe se kontrast između privida i stvarnosti, između iskrenog i odglumljenog. No, i sam Šekspir je verovao da je ceo svet pozornica i da smo svi glumci, što ne podrazumeva samo negativne konotacije. Jer,

Odstraniti varku znači pokvariti čitavu predstavu! Samo su odelo i šminka, u stvari, obmana koja privlači oči gledalaca. Šta je drugo ceo ljudski život nego neka vrsta komedije u kojoj ljudi igraju svaki pod svojom maskom i svaki svoju ulogu, dok ih reditelj ne odvede s pozornice? A on često jednom istom glumcu daje različite uloge, tako da onaj ko je maločas predstavljao kralja u skerletu, odjednom postaje rob u prnjama. Sve je na svetu prividno, pa se ni komedija života ne izvodi drukčije.<sup>546</sup>

Već smo videli da mudrost i znanje ne donose sreću, već nas muče sumnjama i strahovima. Savest nas čini kukavicama, rekao je Hamlet, a savest imaju samo ljudska bića. Zato je lepše biti kao ostali svet prirode:

Dvostruki stoik Seneka žestoko ustaje protiv toga i mudracu potpuno usrkaćuje strast. A kad tako čini, on u mudracu ne ostavlja čak ni čoveka, nego od njega stvara nekog novog boga koji nikada nije postojao niti će ikada postojati; ili, da se jasnije izrazim, gradi od njega mramorni kip koji je neosetljiv i u kome nema ničeg ljudskog. Ko ne bi pobegao i ko se ne bi zgrozio od takva čoveka kao od čudovišta i utvare, kad je

---

<sup>545</sup> *Ibid*, str. 15-16.

<sup>546</sup> *Ibid*, str. 17.

otupeo za sva prirodna osećanja, kad ne mogu više da ga uzbude nikakva duševna raspoloženja, ni ljubav ni milosrđe, nego je tvrd kao kremen i stoji kao Marpeška stena? Ništa mu ne ostaje sakriveno, ni u čemu ne greši, sve vidi kao kakav Linkej, sve ispituje s krajnjom tačnošću, ništa ne oprašta, ničim nije zadovoljan sem samim sobom, misli da je samo on bogat, samo on pametan, samo on kralj, misli da je jedino on slobodan; ukratko, sve samo on, ali po sopstvenom mišljenju! O prijateljima se ne brine, a ni sam nije prijatelj nikome, ne usteže se da prezire i same bogove; besmisleno mu je sve što se na ovom svetu dešava, sve kudi i svemu se ruga. Eto vam slike te životinje koju nam predstavljaju kao savršena mudraca<sup>547</sup>.

Zar bi priroda, koja je tako marljivo bdela nad movama, biljem i cvećem, zaspala baš nad čovekom, da bi mu tako bila potrebna nauka koju je Teut, ogorčeni neprijatelj ljudskoga roda, izmislio samo zato da bi ga uništio? Zato nauka tako malo koristi sreći, čak joj i šteti, a kažu da je samo zbog toga i pronađena.<sup>548</sup>

Šta je uopšte sreća, ono za čime svaki čovek odvajkada traga? Možda je baš u onome što odbacujemo, a čineći to, donosimo patnju i nesreću sebi i drugima. Sve je mnogo jednostavnije nego što su mudraci iskomplikovali:

Pitam vas, u ime besmrtnih bogova, da li je uopšte neko srećniji od one vrste ljudi koje svet naziva glupcima, luđacima, budaletinama i prostacima, što su, po mome mišljenju, najpošteniji nazivi? Ja ću vam sada reći nešto što će vam na prvi pogled izgledati glupo i besmisleno, ali što je najdublja istina. Pre svega, ti luđaci se ne boje smrti, a to, tako mi Jupitera, nije malo zlo; ne znaju uopšte za grižu savesti; ne prepadaju se od priča o mrtvacima, ne blede i ne dršću pred duhovima i utvarama, ne uznemiruju ih nevolje koje im prete, ne zavaravaju se nadom u buduću sreću; rečju, njih ne rastržu hiljade briga u kojima se gubi ovaj život. Oni ne osećaju ni sramote, ni straha, ne znaju za častoljublje, zavist i ljubav. Naposletku, ukoliko se više približe nerazumnosti glupe stoke, utoliko su nesposobniji da greše, po tvrđenju teologa.

---

<sup>547</sup> *Ibid*, str. 18.

<sup>548</sup> *Ibid*, str. 19.



Prema tome, ispitaj pažljivo, budalasti mudrača, one silne brige što danju i noću muče tvoj duh, skupi na jednu gomilu sve nezgode svoga života, pa ćeš tek onda shvatiti koliko nevolja ja prištedim svojim luđacima! Dodaj tome da oni, sem toga što sami neprekidno uživaju u igri, pevanju i smehu, donose i svima drugima, kuda god dođu, zabavu, šalu, igru i smeh, kao da ih je dobrota bogova poslala na zemlju da ublaže tugu ljudskoga života! Odatle proizlazi da su svi ljudi, iako jedni prema drugima imaju različita osećanja, u odnosu na luđake istog mišljenja: svi ih priznaju kao svoje, traže ih, hrane, dvore, neguju i pomažu, ako je potrebno; dopuštaju im svi da bez kazne govore i rade šta im je volja. Niko ne želi da im naškodi, pa se čak i divlje životinje uzdržavaju da im nanesu štete, kao da nagoni osećaju njihovu nevinost. Jer oni su pod zaštitom bogova, i naročito pod mojom zaštitom, pa ih s pravom svi poštuju.

Oni predstavljaju takvo uživanje čak i za kraljeve i careve da mnogi bez njih ne sedaju ni za sto, niti idu u šetnju, i ne mogu prosto nijedan čas provesti bez njih. Oni mnogo više poštuju svoje budale nego svoje mrgodne filozofe, koje obično drže zbog dvorskog običaja. Zašto im daju prvenstvo, lako je pogoditi, i u tome, mislim, nema ničeg čudnog: mudri savetnici saopštavaju vladarima obično samo žalosne stvari i, oslanjajući se na svoju nauku, uzimaju slobodu da s vremena na vreme vređaju nežne uši zajedljivom istinom, a budale pružaju vladarima samo ono što oni najviše žele: šale, smeh, dosetke, lakrdije. Sem toga, zapamtite, luđaci imaju još jedan veliki dar koji ne treba nipodaštavati: jedino oni iz prostodušnosti govore istinu<sup>549</sup>

Glumljeno ludilo je često poželjno i mudro, ako već ono istinsko izostane. Tako se nećemo razlikovati od većine sveta i biće nam lakše:

Svi, pre svega, veruju u onu opštepoznatu poslovicu: »Ako nešto nemaš, pravi se kao da imaš.« Po tome pravilu se već deci kazuje stih: »Najviša mudrost je u tome da se praviš lud kad treba.« Sad i sami možete zaključiti kakvo je neprocenjivo dobro

---

<sup>549</sup> *Ibid*, str. 21-22.

Ludost kad samo njena varljiva senka i golo podražavanje zaslužuju toliku hvalu učenih ljudi! Ali još jasnije savetuje ona poznata ugojena svinja iz Epikurova čopora da se »ludost meša s mudrošću«, ma i na kratko vreme, dodaje ona ne baš pametno. Dalje uzvikuje: »Zadovoljstvo je biti lud kad treba!« Na drugome mestu opet veli: »Više voli da izgleda lud i nevešt nego pametan i uvek neraspoložen.« Homer, koji svuda mnogo hvali svoga Telemaha, ponekad ga naziva ludim. I tragičari vole davati isti nadimak, kao znamenje sreće, dečacima i mladićima. A šta drugo sadrži slavna epopeja *Ilijada* ako ne mahnita dela ludih kraljeva i naroda? Dalje, kako je savršena ona Kikeronova pohvala: »Svet je pun luđaka! ... Još otvorenije to propoveda Jeremija u desetoj glavi: »Svaki čovek posta bezuman od znanja.« Samo bogu pripisuje mudrost, čitavom čovečanstvu ostavlja ludost. Malo ranije kaže: »Mudri da se ne hvali mudrošću svojom.« Zašto ne želiš, dragi Jeremija, da se čovek hvali svojom mudrošću? Svakako zato, glasiće odgovor, što mudrosti nema. Ali da se vratim Propovedniku. Šta mislite da znači njegov uzvik: »Taština nad taštinama, sve je taština?« Ništa drugo nego ono što sam rekla: da je ljudski život samo igra Ludosti. Tom izrekom prorok zaista dopunjuje onu sjajnu pohvalu u Kikerona koju sam ranije navela: »Svet je pun luđaka.« Kad mudri Sirah kaže: »Lud se menja kao Mesec, a mudri je postojan kao Sunce«, šta drugo to znači nego da je lud ceo ljudski rod i da samo bogu priliči ime mudrosti. Pri tom pod Mesecom tumači podrazumevaju ljudsku prirodu, a pod Suncem izvor svake svetlosti, tj. boga. S tim se slažu i reči u jevanđelju kojima sam Hristos govori da se niko ne može nazvati dobrim sem boga. Pa dalje, ako se ludim naziva svaki čovek koji nije pametan, a svaki dobar znači isto što i pametan, onda moraju neminovno svi smrtnici, po učenju stoika, biti pod okriljem ludosti!«<sup>550</sup>

Hamletov zaključak je da smo, što više znamo, tim nesrećniji, zbog bolne istine do koje dolazimo razmišljanjem. To nam potvrđuje i Gloster, koji nije video dok je imao oči, a evo šta kaže Ludost:

---

<sup>550</sup> *Ibid*, strane 48-49.

Ovamo spada i ono što je bog i stvoritelj sveta zabranio prvim ljudima da jedu sa drveta poznavanja dobra i zla kao da je saznanje otrov za sreću. I Pavle otvoreno odbacuje saznanje kao klicu oholosti i opasnosti. Na njega se, mislim, ugleda sv. Bernard, koji tumači da je ,breg koji je Lucifer izabrao za svoje boravište »gora saznanja«. Možda ne treba odbaciti ni onaj dokaz da je Ludost u milosti višnjih, jer se njoj opraštaju pogreške, a mudrome se ne opraštaju. Zato se svi koji mole za oprostaj izgovaraju Ludošću i skrivaju se iza njenog plašta, iako su svesno grešili. ... Pre svega, hrišćani se sasvim slažu s platoničarima da je duša utonula u telo i obavljena telesnim vezama, čijom je težinom okovana tako da jedva može da vidi istinu i da uživa u njoj. Zato Platon definiše filozofiju kao razmišljanje o smrti, jer kao i smrt odvaja duhovni deo čoveka od vidljivih i telesnih stvari. I tako se duša, dok god dobro služi telesnim organima, naziva zdravom; ali kada raskine veze i pokuša da se oslobodi i kao da razmišlja o bekstvu iz te tamnice, tada se to zove ludost. Ako se to dogodi slučajno, zbog bolesti i neke organske mane, onda se ceo svet složi u tome da je to ludilo. A mi ipak vidimo da ljudi te vrste proriču budućnost, da poznaju jezike i nauke koje nisu nikada ranije učili, i da uopšte imaju nešto božansko u sebi. Nema sumnje da to dolazi otuda što se duša pomalo oslobađa telesnog dodira i počinje da pokazuje svoju prirodnu snagu. Isto se tako, mislim, nešto slično dešava ljudima na samrtnim mukama: oni ponekad govore s proročanskim nadahnućem. Ako se to, pak, događa u vatrenoj pobožnosti, možda nije ludilo iste vrste, ali ipak mu je tako slično da ga veći broj ljudi smatra za pravu ludost, osobito stoga što je malo, vrlo malo ljudi koji se čitavim svojim životom razlikuju od celokupnog ljudskog društva. Njima se, rekla bih, obično dešava ono što se, po Platonovu opisu, dešava u onoj pećini okovanim ljudima koji se dive samo senkama stvari. Jedan od njih utekne iz pećine, ali se vrati i priča im da je video istinite stvari i da se oni ljuto varaju ako misle da ne postoji ništa drugo sem bednih senki. A on je postao mudar, pa žali i oplakuje ludost svojih drugova koja ih drži u tolikoj zabludi. Oni ga, zauzvrat, ismejavaju kao bezumnika i odbacuju od sebe. Tako se i običan svet najviše divi onom što je telesno i misli da postoji jedino to.<sup>551</sup>

---

<sup>551</sup> *Ibid*, strane 53-54.

Ludost nam dalje govori o blaženstvu do koga može da dovede:

velika nagrada koju očekuju pobožni nije ništa drugo do neka vrsta mahnitosti. Setite se, pre svega, da je nešto slično sanjao još Platon kad je pisao da je ludost zaljubljenih najveća sreća u životu. Jer onaj ko silno voli ne živi više u sebi, nego u ličnosti koju voli; i što se više udaljuje od sebe i prelazi na predmet svoje ljubavi, utoliko je veće njegovo uživanje. Ako duša smišlja kako da iziđe iz tela i ne upotrebljava valjano svoje organe, može se sasvim pravilno nazvati ludošću. Šta bi inače značio izraz koji se svuda čuje: »Taj čovek nije pri sebi«, ili »Dođi k sebi«, ili »Je li došao k sebi«? Zatim, ukoliko je ljubav dublja, utoliko je ludost veća i srećnija! Kakav je, dakle, taj budući život blaženih na nebu za kojim pobožne duše uzdišu tako čežljivo? Duh će, svakako, pobediti i posrkati telo, i to će učiniti utoliko lakše što ga je već za života očistio i pripremio za takav preobražaj. Zatim će najviši Um poljuljati na neshvatljiv način i sam duh, jer ga beskonačno prevazilazi. I tako će čitav čovek izići iz sebe i biće srećan samo zbog toga što više ne pripada sebi, jer će neiskazano uživati u najvišem Dobru koje sve privlači k sebi. Ta sreća će, razume se, biti potpuna tek kada duše budu obdarene besmrtnošću, pošto se ponovo sjedine sa svojim nekadašnjim telima.<sup>552</sup>

Da li je Ofelija na kraju bila srećna, u blaženoj mahnitosti i preplavljena ljubavlju? Da li je Lir osetio olakšanje dok je besneo i nekontrolisano se ponašao, ne morajući da misli na kraljevske manire ili na sutrašnjicu? Natal nas podseća da ime Hamlet potiče od Saksovog Amleth, što u je u poznom islandskom značilo luda („amlothi“ – fool).<sup>553</sup>

Hamletu je svakako bilo lagodnije da govori nepovezane reči bez smisla i tako se šegači sa ljudima koji su ga žalili, a on se, poput Šelijeovog Oblaka,

---

<sup>552</sup> *Ibid*, str. 56.

<sup>553</sup> Nuttall, *Op.cit*, str. 400.

poigravao sa svima i lebdeo iznad svih njih. Kroz te reči on je ipak slao otrovne strelice ka ljudima koji su ga razočarali i onima koji su se zaverili protiv njega. On je svoj napad na Laerta pravdao upravo maločas upotrebljenom frazom, da nije bio pri sebi, da to nije bio on. Otelo i Makbet sebi nikada ne dozvole takav predah, njihova vojnička disciplina ne dozvoljava im da u ludilu potraže utočište ili izgovor. Njihovo ludilo je surovo i ozbiljno, bez primesa groteske ili humora. Zato ih i vodi u ubistva, na šta Lir ne pomišlja čak ni kada proklinje svoje ćerke stravičnim rečima, zato Hamlet ne ubije Klaudija iako mu je stalno na dohvat ruke. Oni u sebi nose duh koji druga dvojica nemaju.

### III.iv. OTELO



Slika 4

#### III.iv.i. Zaplet - paukova mreža

Da li je Jago jedini lik ove drame koji je stvarno lud? Iako do ludila dovodi Otela, a sam deluje savršeno hladnokrvno i promišljeno, Jago je komplikovaniji „slučaj“ od Otela, gde je sve jasno. Otelovo stanje je više afekat, pomućenost razuma koji on ipak brzo povraća. Jago kaže “Ja nisam ono što jesam” (I.i.) Privid nasuprot stvarnosti, lažna osećanja umesto istinskih, kao i u glumi Ledi Makbet pred gostima i kao lažna žalost za ubijenim Kraljem Hamletom (“I know not seems”, bila je Hamletova reakcija na sav taj privid). Jago svoju mržnju prema Otelu objašnjava osvetom, “jer stvarno sumnjam da se taj Crnja pohotljivi uvalio / I u mestašce moje; ta mi pomisao / Utrobu grize kao otrov, i ništa mi / Smiriti dušu ne može I neće / Dok ne izravnam račune s njim: žena za ženu! / Ne uspem

li to, bar ću baciti Maura / U ljubomoru takvu da je razum nikad / ne izleći.“<sup>554</sup>  
(II.i.) Plan je izazivanje ljubomore zbog žene, ali rival neće biti sam Jago, nego Kasio, Otellov zamenik, od koga Jago strepi. Otello će mu, kaže, još biti zahvalan što ga je “namagarčio i do ludila onespokojio”. I u ovoj drami imamo najavu ludila, kao u *Liru* i *Makbetu*.

Prvi nemir kod Otella unosi sukob kanon slavlja, u noći kada je odvrćena turska flota. On kaže: “Krv mi počinje da strpljenjem vlada, / A jarost, što mi dobar deo svesti / Pomrači sad, pokušava da me vodi. / Joj, ako krenem ili samo dignem / Ovu ruku, pod mojoj će srdžbom pasti / Najbolji od vas!” (II.iii).

Jago je skovao plan kako da približi Kasija i Dezdemonu, kroz njeno zauzimanje za njega kod Otella, nakon što je zbog pijanstva i tučr zapao u generalovu nemilost. “Jer ništa lakše nego sklonu Dezdemonu / Privoleti da za časnu stvar se zauzme. / Darežljiva je k’o elementi prirodni; / Maura bi na svašta mogla da navede; I krštenja da se odrekne i svih / Pečata i simbola oproštenog greha; Duša mu je u takvim stegama ljubavi / Da mala može da ga radi kako hoće”. (III.i.). Pokazuje odlično poznavanje ljudske psihe i zavidnu sposobnost manipulacije. “O, ti, teologijo pakla! / Kad đavo vodi u najcrnji greh / On prvo uzme božansko obličje / Kao što ja sada činim.” Kao Horaciovo upozorenje Hamletu i kao Makbetove sumnje u istinotost veštičijeg proročanstva, iskušenje i prerušavanje đavola.

Otello je svestan da će kraj, odnosno nasilni prekid njegove ljubavi prema Dezdemoni, označiti i kraj razuma, pa i života. Zašto je onda odabrao pur nerazumnosti? Borba u njegovoj duši, antagonizam, jasno se osećaju u rečima “O, ti gaduro izvrsna! Nek’ mi na dušu / Prokletstvo padne, ako te ne volim! A kad budem ja prestao da te volim - / O, vratiće se kaos.” (III.iii.)

---

<sup>554</sup> Prevod Aleksandra Saše Petrovića

Jago od starta pribegava taktici gradiranja, opreznog ubrizgavanja otrova, nikada sve odjednom i nikada direktno. Opremio se da natukne nešto Otelu, navede ga na sumnju insinucijama i generalizacijama, pa se onda ograđuje i ublažava izrečeno. Kada vidi da je previše raspalio plamen strasti i besa u Otelu, on ga stišava: “Čuvajte se, moj gospodaru, / Ljubomore! – Tog zelenookog čudovišta što podsmeva se mesu / Koje proždire samo. Blažen je onaj / Rogonja koji, znajući svoju sudbinu, / Nevernu ženu ne voli. Al’ teško onom čoveku što je zaluđen ljubavlju / A stalno sumnja, što nagađa a bezumno ljubi!” (III.iii). Ali, Otelo nije čovek koji će da nagađa i doveka sumnja. “Ne, Jago, ne - / Videću ja to pre no što posumnjam; / A posumnjam li, ja ću dokazati; / A uz dokaz taj, ostaje samo: zbogom / Ljubavi il’ ljubomoro!” On, za razliku od Hamleta, ne dopušta da ga razdiru sumnje, traži čvrst dokaz i odmah preduzima korake. No, on nije imao nameru da smrću kazni Dezdemonu za neverstvo. Tu je razorni uticaj Jagovih reči najočigledniji. Njegova “presuda” namenjena ženi, nakon dokazanog neverstva, bila je “odzviždaću ja nju / I pustiti niz vetar da lovi kako zna.” (III.iii). Ali, neće se ni kajati kasnije, niti će poludeti nakon počinjenog zločina. No, on je još uvek veoma razuman, tolerantan i širokogrud. “Jel’ misliš da bih provodio život / U ljubomori, i svake mene meseca / Davao maha novim sumnjama? / Ne; posumnjati znači odlučiti. / Zameni me sa jarcem kada ja svoje / Duševne stvari preinačim u te / Naduvane, od muva upljuvane sumnje / Što opisuješ. Ja nisam ljubomoran / Ako govore da mi je žena lepa, / Da voli društvo, da ćaska slobodno, Peva, svira i igra lepo. Čestite žene su tako još čestitije”. (III.iii). Ovo će potvrditi i Dezdemonu, poslednje večeri svog života, kada odbacuje Emilijino pitanje o ljubomori očigledno promenjenog Otela. Činilo se da još ima nade za njegov razum i za Dezdemonin život, kada je, videvši svoju suprugu, rekao “Ako je ona neverna, Onda se Nebo / Baš samo sebi ruga! Ja u to ne mogu da poverujem”. (III.iii).

No, Jago je svestan koliko je to krhko pod teretom njegovih insinuacija: “Sitnice kao vazduh lake dokazi su / Ljubomornom k’o Sveto pismo pouzdani. /



... Maur se već menja / Pod mojim jedom. Opasne ideje / Po prirodi su svojoj već otrovi, / I oni, najpre, nisu neukusni, / Al'posle kratkog dejstva na krv ljudsku / Sažižu kao rudnici sumpora." (III.iii). I postigao je svoj cilj, jer "Zauvek zbogom, spokoju moj! / Zbogom i ona zadovoljstva duše moje!... O, zbogom! Otela ratnika više nema!" (III.iii.) Iako već slomljen, Otelova ljubav se u poslednjim trzajima bori protiv Jagovog otrova: "Huljo, dokaži / Da mi je ljubav kurva; daj dokaz pouzdan, / Vidljiv mi dokaz pruži, il'tako mi moje / Večite duše, bolje bi ti bilo / Da si rođen k'o pas nego da doživiš / Moj probuđeni gnev!" (III.iii.) Jago reaguje kao Ledi Makbet na premišljanje svog supruga: "Jeste li Vi čovek?" (III.iii). No, već je kasno. Crv sumnje je počeo da nagrizava zdravo tkivo Otelovog uma i uskoro će ga potpuno uništiti. "Svega mi, ja mislim / Da mi je žena čestita i mislim / Da nije; mislim i da si ti pošten, / A mislim i da nisi. Neki dokaz moram / Imati."(III.iii) Tu Jago intenzivira dejstvo i, osetivši da mora da ponudi nešto više od pukih aluzija, predočava "dokaz" u vidu Kasiovog sna u kome je, kako kaže, ovaj prepričao "postignutu stvar". Otelov gnev kipi: "Raskomadaću je!", na šta ga Jago smiruje rečima da to još uvek nije delo koje vidimo, ali odmah dodaje pitanje o maramici i time je Dezdemonina sudbina zapečaćena: "Ovako ću / Svu svoju nežnu ljubav oduvati k nebu: ... Osveto crna, ustaj iz jazbine svoje! / Ljubavi moja predaj prestolje i krunu / Tiranskoj mržnji u srcu! Nabrenite mi / Grudi od ovog bremena, jer sazdana je / Od jezičaka zmija otrovnica!" Kao invokacija Ledi Makbet, koja je takođe htela da ljudska osećanja zameni mržnjom, a mleko žuči, da umesto ženstvenosti dobije mušku čvrstinu i odlučnost potrebnu da bi se izvršio zločin. Poslednja kap otrova, kada Jago navodno moli Otela da Dezdemoni poštedi život, imala je očekivano dejstvo: "Prokleta da je ta grešna bludnica!... / Da nađem neko brzo sredstvo za smrt / One satanske lepojke". (III.iii.).

Za to vreme, Dezdemona očajava zbog gubitka maramice, ali i ne sluti u šta je Jago pretvorio njenog plemenitog Otela, koji, kako kaže, na sreću, "baš plemenitu dušu ima / I nije sazdan od onih niskosti / Ljubomornih, jer inače bi

ovo / Dovoljno bilo da nešto loše pomisli". Jer, Otelo nije ljubomoran, "tamo, gde je on rođen, / Sunce je iz njega izvuklo sve takve čudi". (III.iv.) I Mlečani su ga znali kao takvoga, otuda onoliko čuđenje Dezdemoninog rođaka Lodovika nad promenom čoveka "što strastima ne podleže" (IV.i.)

Za razliku od Jaga, koji od početka "nije ono što je", Makbetovih koji iza osmeha kriju ubilačke namere, i Hamleta koji takođe odluči da glumi, iako se i sam gnuša pretvaranja, Otello kaže "O, što je teško / Pretvarati se!" (III.iv.) Insistira na odgovoru o maramici, objašnjavajući njen značaj činima egipatske čarobnice, u koje verovatno ni sam ne veruje, iako zvuči fatalistički. Zašto onda to nije rekao Dezdemoni kad joj je dao maramicu, nego je upozorava sada kad je rpekasno? "Ako je izgubi ili pokloni, / Odvratna će biti / Oku oca mog, a srce će mu novu ljubav juriti.... Izgubiti je il dati bila bi šteta / Nenadoknadiva". (III.iv.)

Više puta će prekinuti Dezdemonu povicima "Rubac!", a Emilija će je opet upitati zar nije ljubomoran. Dezdemona će po prvi put priznati da ga prvi put vidi takvog i da "više nije onaj moj gospodar". Emilija daje objašnjenje za Otelovu ljubomoru, koje se može primeniti i na Jagovu "zlobu bez pravog motiva", kako je davno nazvao Kolridž: "Takvi nisu / ljubomorni zbog povoda, već prosto zato / Što su ljubomorni. Ljubomora je jedno / Čudovište strašno što se samo od sebe / I koti i rađa." (III.iv.) No, Otelova ljubomora nije nastala sama od sebe, za razliku od Jagove. Da li je ludak i njega doveo do ludila, da li je svojim trajnim stanjem privremeno indukovao Otela?

Kulminacija "strasti što zamračuje" dolazi na Jagov pomen Kasiovog ležanja "sa njom, na njoj - isto vam se 'vata". Otelo je, po sopstvenom priznanju, drhtao pri samoj pomisli na to. "Ne, nisu reči to od čega se ovako tresem! Pih! - Nosevi, uši, usne! Je li to moguće? - Da prizna? Rubac! Ooo đavole!" (*Padne u nesvest*) (IV.i.) Ovaj deo, kao i kod ostalih Šekspirovih junaka obuzetih ludilom, pisan je u prozi, nedovršenim rečenicama i zbrkanom sintaksom, što jasno pokazuje psihičko stanje u kome se govornik nalazi. Jagov komentar na to je "Radi, otrove moj!

Nastavi samo! / Tako se lude lakoverne hvataju, / A na mnoge valjane i čestite žene / Ovako pada ljaga, iako su / K'o suza čiste). Kasiju, koji upravo ulazi, objasniće da gospodar ima padavicu, drugu od juče i da ga treba ostaviti, jer "nesvest mora da ima svoj mirni tok. Inače bi mu pena pošla na usta, / A on u divlje ludilo ubrzo pao." I kada pita Otela za zdravlje, dvosmislenim rečima "onako ste rogo-batno pali na glavu", u čemu ovaj prepoznaje ruganje, Jago će potegnuti čuveno pitanje, eho Ledi Makbet: "Ja samo želim da vi svoju sudbu / Podnosite k'o čovek" i daje mu savet kako da sazna istinu prisluškivanjem razgovora između Kasija i Bjanke, koji nailazi na Mavrovo oduševljenje lukavstvom Mlečanina: "O, ti si mudar, to je izvesno!" (IV.i.) I, opet, "budite čovek, gospodine!". Jago je svestan da će Otelo biti lak plen, "jer mu ljubomora glupa / Pogrešno mora da protumači / svaki osmeh, gest i šeretsko / držanje jadnog Kasija." (IV.i.) Odluka je pala: "Ona više neće živeti!" (IV.i.). No, upravo sada, kad je ženu osudio na smrtnu kaznu, a srce mu se pretvorilo u kamen toliko tvrd da ga boli ruka kojom ga udara, Otelo na najlepší način opeva Dezdemonu i sve njene vrline. Kao da su se ostaci rasparčanog razuma borili protiv te sulude odluke. Ali, Jago je uspeo da ih uguši i natera Otela da zaboravi na sliku žene istančanog ukusa, uzvišenog i bogatog duha, tako umiljatu. "Tim je gora, zbog svega toga", kaže Jago. "Jeste, to je izvesno – al'ipak, / kakva šteta Jago!" zavapiće Otelo. Majstor manipulacije i ironije predložiće mu da onda ženi da pismeno ovlašćenje da može da greši, na šta Otelo poviče: "Iseći ću je na komade! Meni da nabije rogove!... Nabavi mi, Jago, neki otrov, još noćas. Neću da se prepirem s njom, da mi se duh opet ne bi pokolebao pred njenim telom i čarima – još noćas, Jago." (IV.i.) Izgleda kao da je Otelo bio slab na Dezdemonine čari i svestan da bi ga ta slabost mogla pokolebati. Podsvesno, možda je to ipak bio onaj poslednji zrak zdravog razuma koji je braneći Dezdemonu branio istinu i pravdu, a koga je Otelo, tj. Jago u njemu, hteo što pre da uguši. Kao Dezdemonu jastukom. Zašto Otelo to nije razaznao na taj način? Svest mu je bila sužena, misli zbrkane, a duh povodljiv

za Jagovim iskustvom i "insajderskim" znanjem. Jago je u njegove uši sipao smrtonosni otrov kao Klaudije u Kraljeve, ali sa otrovom je u Otelov krvotok ušao i sam Jago. On poprima Jagovu mizoginiju, vulgarni rečnik i nasilničko ponašanje. Otelo udari Dezdemonu pred svima, nazove je demonom, a potom i bludnicom za čije usluge plaća "gazdarici" Emiliji. Jago će je umiriti objašnjenjem da je to "prolazna ćud" zbog nekog državnog posla, što bi priličilo Lirovim napadima kolerika, ali svakako ne Otelovom karakteru.

Kada se, u petom činu, Dezdemona probudi i shvati šta je čeka, ona prepozna neku "krvavu strast" koja Otelu "ceo kostur trese" (V.i.) Neprirodnost čina, kao što je ubistvo Dankana bilo neprirodno i praćeno neprirodnim pojavama: "Ali neprirodna je ta smrt / Što kosi ženu zato što voli." (V.i.) Nakon što je usmrtio, Otelo kaže Emiliji: "Ja nemam žene. O, nepodnošljivo! / O, teški čase! Pa mislim da bi sad / Trebalo da počne strašno pomračenje / Sunca i Meseca, a Zemlja, zgranuta / Promenom ovom, da se zatrese i zine." (V.ii.) Da li je Otelo, poput Glostera, krivio zvezde za pomračenje uma? Ili je mislio da će, kao nakon Dankanovog ubistva, i nebo da se pomračiti i cela priroda da podivlja. "O, mora de je Mesec skrenuo s puta; / Prišao Zemlji bliže no obično, / Pa ljudi sišli s uma."

Na kraju, osvešćen i smiren, pita "poluđavola" zašto mu je telo i dušu uhvatio u zamku. Jago će ostati misteriozan, kao što su i njegovi motivi: "Ja ni jednu reč više neću reći." (V.ii). A Otelo će za kraj sebe opisati kao "čoveka koji nije / Voleo mudro, al' zato bezmerno; / Čoveku što za ljubomoru nije znao / Al' pometenog kad ljubomoran postade." Kao Hamlet, i Otelo je hteo da se istinita priča o njemu sačuva i prenosi, pa završava na metateatarski način pre nego što presudi sebi.

### III.iv.ii. Tumačenja – ljubomorni Otelo i zavidni Jago

*Otelo* je studija o ljubomori i njenom uticaju na pripadnike različitih rasa, dakle strast čiji je istoimeni junak rob je ljubomora.<sup>555</sup> U renesansi se ljubomora nije smatrala tek jednom od osnovnih strasti, već izvedenom ili složenom strašću. To je vrsta zavisti, koja je, opet, vrsta mržnje. Mržnja svoju suprotnost nađe u ljubavi i suprotstavlja se ljubavi. A ipak, iako se suprotstavlja ljubavi, ona često potiče od ljubavi. I, kao i zavist, nosi neku tugu ili strah koji potiče od toga kad vidimo kako drugi poseduje nešto što bismo imali samo za sebe, ili kad se uplašimo da to može biti tako. Ovu čudnu mešavinu ljubavi i mržnje sa tugom ili strahom nalazimo u ljubomori. Ljubomora neizbežno donosi bol i tugu ili žalost. Iako je ljubomora složena, ona ipak učestvuje u prirodi mržnje. A mržnja pobuđuje gnev i osvetu. Ali, kako je ljubomora i vrsta zavisti, analiziramo zavist. Po *Francuskoj akademiji* postoje četiri vrste zavisti: 1) zavist koja se oseća jer je dobit koju ostvaruju drugi toliko velika da škodi našoj; 2) osećamo zavist jer su drugi ostvarili dobit ili sreću, a mi ne; 3) zavist zbog koje se protivimo da bilo ko drugi dobije nešto što mi želimo ili što nismo mogli da dobijemo; i 4) zavist zbog koje se osećamo povređeno kada se drugima desi nešto dobro. Najpotpuniju studiju o ljubomori tokom renesanse napravio je Italijan Varki<sup>556</sup>, a na engleski preveo Robert Toft 1615. godine, pod naslovom *Plamen ljubomore (The Blazon of Jealousie)*. Po njemu, ljubomora se javlja iz razloga 1) zadovoljstva koje ne želimo ni sa kim da delimo, 2) strasti i straha da ćemo izgubiti predmet te strasti, 3) svojine ili prava koje polažemo na nešto i 4) časti. Autor kaže da južnjačke nacije važe za ljubomorne, možda zbog toga što su previše skloni ili prepušteni ljubavi, ili zato što ih previše

---

<sup>555</sup> Campbell, *Op.cit.*, str. 148.

<sup>556</sup> *Ibid*, str. 150.

pogađaju skandali koji bi ukaljali čast njihovih žena i ljubavnica. Na severu, recimo, to ne uzimaju toliko k srcu.

Otelo je i rekao da ništa nije radio iz mržnje, samo iz časti. On je bio savršen za studiju o strasti ljubomore, kao pripadnik rase koja je prirodno ljubomorna. Kembl navodi Kakstonov prevod *Ogledala sveta* (*The Mirroure of the World*) u kome on objašnjava kakvi su Etiopljani, a zatim i Dejvisov *Mikrokosmos* u kome kaže da su na jugu ljudi okrutni, ćudljivi, preki, požudni, ali ipak mudri u postupcima, trezveni. Ako su dobri, onda su bolji od svih ostalih, a ako su loši, nadmaše sve ostale u lošem.

Jago je, čini se, melanholične naravi, pravi zlikovac za jednu tragediju o ljubomori (isti glumac tumačio je njegov i lik najpoznatijeg melanholika, Hamleta – Kenet Brana). Toft kaže „bledožutog tena, prvi sklon da posumnja, ali i da se umeša, u pitanja žena, dok Vokington u *Ogledalu ćudi* kaže da su takvi ljudi, koji se kriju iza kontemplativnosti i ozbiljnosti, zapravo makijavelisti i stratezi. Ali, Jago nije samo ljubomoran. Kod njega je ljubomora tek jedna faza zavisti, a u srcu mu je savršena mržnja. Ljubomorni smo na nešto što imamo, iz straha da će nam ga neko preoteti, a zavidni na nešto što drugi imaju, a mi ne. Glagol *zavideti* u korenu ima glagol *videti*, dakle taj kome zavidimo je ugledna i uzorna, uživa poštovanje. I reč respekt takođe sadrži glagol *gledati*, latinskom *spicere*, otuda *respicere* – respect. Zavidljivost ukazuje na osobine inferiornosti i samoprezira osobe koja je ispoljava.<sup>557</sup>

Autor *Francuske akademije* kaže da je zavist najpravednija, jer je ona sama najveća kazna za zavidne ljude. Zavist je, kaže autor, zla i servilna, kao i tajanstvena. Zavidna osoba mora da zaključa svoj jad u srcu, zavist ga izjeda iznutra, dok telo od toga trpi veliku štetu. To Jago priznaje već na početku (I, i, 58-65). Ljubomoran je na Kasija koji je dobio ono što je on želeo, a mrzi Otela koji je tako odlučio. Rodrigo je ljubomoran zbog Dezdemone koju on nije mogao da ima.

---

<sup>557</sup> Milivojević *Op.cit.*, str.431

Za razliku od Dezdemonine ljubavi koja je idealna kombinacija telesne i umne, Rodrigova je neumerena, on želi da se ubije da se ne bi mučio, sramota ga je, a opet ne može da pronade u sebi dovoljno vrline da prevaziđe tu sramotu. Strast upravlja njegovom voljom čak i kada rasuđuje suprotno njenom dejstvu. Za Jaga je ljubav tek požuda, on priznaje samo ljubav prema sebi – majku svih poroka, u Šekspirovo vreme.<sup>558</sup> Kod Rodriga još postoji borba između strasti i volje, dok kod Jaga te borbe nema, strast je uvek u službi volje, odnosno ostvarenja ciljeva. Mržnja koju, po sopstvenom priznanju, oseća prema Otelu, nalaže osvetu. Ona je u tome da Otela nagrizi onaj isti crv sumnje kao njega, kad je u pitanju Otelova navodna veza sa Emilijom. On želi da do te mere poremeti Otelov mir da ga dovede do ludila, „takvu ljubomoru / Da je razum nikad ne izleči“ (II, i, 297-320).

Otelov gnev je početak njegovog pada.<sup>559</sup> On je svestan da njegova uzavrela krv počinje da preovladava nad razumom. Tako Jago, vešto izazvavši strast kod svake od svojih žrtava, na kraju dođe i do Dezdemone. Ljubomora koju izaziva kod Otela pripada četvrtom tipu po *Francuskoj akademiji* – pitanje časti i ugleda. To savremena psihologija naziva pseudoljubomorom, jer ne radi se o strahu od gubitka voljene osobe, već o odbrani statusa, sujeti ili ljubavnom odnosu koji liči na patološku simbiozu<sup>560</sup>. Jago upravo na to i udara, kad govori o dobrom glasu žena i muškaraca i jedinom pravom bogatstvu – ugledu (III, iii, 155-61). Otelo odbacuje mogućnost da bude ljubomoran. Zato Jago poteže argument nepoznatog – Dezdemona pripada drugoj rasi i naciji, a zatim navodi i to da je uspela da obmane oca, pa zašto ne bi i muža. Varki kaže da će, ako je kolerik, čovek brzo popustiti pred besom i od muve napraviti slona. Jagov uticaj na Otela njegovu ljubomoru pretvara u onu posesivnu (III, iii, 267-73). Varki kaže da tada ta čudna bolest hrani neprestano nezadovoljstvo i nemir u duši, jer je čovek nesposoban i nemoćan da

---

<sup>558</sup> Campbell, *Ibid*, str. 157.

<sup>559</sup> *Ibid*, str. 161.

<sup>560</sup> Milivojević, *Op.cit*, str.659.

prekine to komešanje. Otelo kaže da je bolje ne znati nego se tako mučiti (III, iii, 335-7). Od tada je on rob strasti. Pozdravio se sa spokojem i zadovoljstvom, sa ratovima i svojim poslom, preti Jagu i istovremeno ga moli za dokaz, a na kraju je doveden na ivicu ludila kada ponovo govori o časti, ovoga puta Dezdemoninoj (III, iii, 386-90). Jago ispravno primećuje da Otela izjeda strast. Otada Otelo živi u svetu od koga je strast napravila haos. Ljubomora je sada u tesnoj vezi sa gnevom koji traži osvetu. (III, iii, 442-50). Na kraju se zaklinje na osvetu (III; iii, 457-60).

Dezdemonu uverava Emiliju da Otelo nema u sebi ničeg tako prizemnog kao što je ljubomora. Kaže da je sunce pod kojim je rođen isušilo iz njega takvu ćud. Ali, on ulazi i kaže da je njena ruka topla i vlažna, što znači vesela i lascivna, te Emilija opet postavlja pitanje njegove ljubomore. (III, iv, 159-62). Šekspirovi zemljaci i savremenici su, naprotiv, verovali da su ljudi njegove rase i podneblja ljubomorni i strastveni. Četvrti čin počinje Jagovom pričom o Dezdemoni i Kasiju, na šta Otelo dobije napad epilepsije. Jago kaže Kasiju da ga treba pustiti da se odmori, inače će podivljati od ludila. Isto stanje Jago opisuje Otelu, govoreći o tome da je dolazio Kasio dok je Otelo bio u nesvesti. Tada Otelovo stanje naziva „ekstazom“ (IV, i, 77-80). Plan koji Jago izlaže je da će Otelo poludeti, a u svojoj neukoj ljubomori će pogrešno tumačiti Kasiove osmehe i gestove (IV, i, 101-4). Otelo nije bio u stanju da prepozna znake strasti, te je zato lako naseo kad je reč o Kasiju. On se zariče da će ubiti Kasija, a Dezdemonu iskasapiti, kad je mogla da mu „nabije robove“. Njegov um je opet usredsređen na sopstvenu povređenost. A svaka povređenost, piše u *Francuskoj akademiji*, hrani mržnju, gnev, zavist ili indignaciju, te želju za osvetom, za uzvraćanjem mržnjom<sup>561</sup>. Koliko se Otelo promenio usled strasti, baš kao i Hamlet, svedoči Lodovikovo čuđenje nad čovekom koga strast nije mogla uzdrmati (IV, i, 275-79). U Otellovoj želji za osvetom osećaju se svi tipovi ljubomore – one iz časti, posedovanja, i strasti (IV, ii, 47-62).

---

<sup>561</sup> Campbell, *Ibid*, str. 170.



U poslednjem činu vidimo uništenje do kojih je dovela strast. Akcenat je na strasti usled koje čovek preuzima ulogu Boga (delioca pravde) i sprovodi božije zakone privatnom osvetom. Tu osvetu nameće strast, a ne sud koji deli pravdu. Dezdemonu uviđa da ga trese neka krvava strast. Otelo smatra da je žrtvuje zarad svoje časti. Istu pravdu će sprovesti i nad sobom. On priznaje da „nije voleo mudro, ali jeste bezmerno. Da nije bio olako ljubomoran, ali pometen kad ljubomornim postade.“ (V, ii, 343-8).

Otelo je na detinjast način očaran Jagovom pameću, jer on „bez sumnje vidi i zna više nego što otkriva“ i „učenog je duha“. On sam, kada mu je mašta zatrovana i um zbunjen, sada je čovek koji duhovno luta. Prvo se prepusti panici („Uverim li se da je sokolica divlja...“), a onda, patetično, poniznoj misli („Možda je ta otperjala zato što sam crn / I što nisam, k’o salonski gizdavci, / Slatkorečiv“ ...), da bi potom vrtoglavo padao u očaj („ ... Prevaren ja sam i moraću zato / Da omrznem nju da bi mi lakše bilo.“). Idealista se pretvara u mizogina. Otelo sluša zlokobnu muziku Jagovih komentara i doživljava baš ono što je njegov zastavnik predvideo: „... Ni mak / Ni mandragora, ni svi uspavljivi / Napici neće ti vratiti / Onaj slatki san koji si juče usnio“. Svestan je da nikada neće imati mir i poverenje, ali rešen je da se jednom za svagda oslobodi sumnji: „Zbogo, zbogom,spokoju moj! / Zbogom i ona zadovoljstva duše moje! / Zbogom i vojsko s perjanicama i slavne / Bitke što nam slavljublje u vrlinu / Pretvarate!“

On zapreti Jagu da će kazna biti strašna ako se pokaže da je neosnovano klevetao Dezdemonu, ali uskoro se kaje zbog tih reči i tone još dublje u njegove ruke; vera u Dezdemonu je uzdrmana, a nema nikoga osim onoga koji drma da ga vodi. Kraj jednog paroksizma groznice, a do sledećeg, svedoci smo zaraženog uma („mislim da mi je žena čestita, i mislim da nije“). Njegova priroda je oslabljena i Jago slobodno može da doda još otrova, te ga pita šta bi mu potvrdilo sumnje („da kao posmatrač buljite u nju / Dok je taj badža povaljuje strasno?“). Njegove oči više nemaju zdrav pogled da vide kakav se čovek krije iza reči „A i bili bi prokleti

/ kada bi ih oči drugog smrtnika - / videle tako, na gomili.“ (III.iii.) Tražeći „živ dokaz da je neverna“, on dobija samo još više ulja na vatru svojih grozničavih umišljanja; Trivijalnu priču o maramici taj opustošeni um dočekuje sa „Sad vidim da je / Istina sve to“. I pošto svu svoju ljubav oduva u nebo, on se u nekoj vrsti antistrofe oprašta od jednog Otela koga smenjuje drugi „Osveto crna, ustaj iz jazbine svoje!“. I, kao Ledi Makbet, priziva tiransku mržnju kojoj ljubav trebda da preda prestolje i krunu u srcu (III.iii.).

Kad je objašnjavao značaj maramice, rekao je da ukoliko bi je njegova majka izgubila, u očima njegovog oca bila bi prezrena, a duša bi mu tražila nova zadovoljstva.

Kada je već van svakog razumnog razmišljanja, na bezazleno Dezdemonino zalaganje za Kasija, kaže „radujem se / Što te sad vidim sumanutu“ (IV.i.). Da nije ranije bio sklon takvim ispadima, potvrđuju i reči preneraženog Lodovika, koji pita da li je to onaj isti čovek „što strastima ne podleže?“ A Dezdemona pita, tražeći da je pogleda u oči, „kakve li te to grozne / Misli more?“ (IV.ii.).

Kada mu Emilija saopšti da je Rodrigo ubijen, kaže „O, mora da je Mesec skrenuo s puta; / Prišao zemlji bliže no obično, / Pa ljudi sišli s uma“ (V.ii). Kao Gloster, koji je krivio Mesec za poremećaje i neprirodno ponašanje ljudi, ali i svoje pogreške.

Seme ljubomore je uvek u sujeti, zavisti, traženju sebe i nepoverenju<sup>562</sup>. Otelo ničega od toga nema u sebi, toliko da to nije sposoban ni da to uoči u drugima. A nikada mu nije bilo toliko stalo do žene da bi bio ljubomoran. Njegovu prirodu nikakvo ranije iskustvo nije naučilo kako da se odupre ovako jakom napadu, ako do njega dođe. Ali, seksualna ljubomora, kad joj se jednom da prostor, jača je od bilo koje druge strasti. To je moralna, patološka lezija, monomanija. Činjenice i razum postaju njene igračke. Otelo joj pruža otpor samo u prvom

---

<sup>562</sup> Granville-Barker, Harley: *Prefaces to Shakespeare*, str. 173.

monologu, kada pokušava da se bori protiv sebe; nakon toga sve brane padaju i otrov neobuzdano divlja u njemu.

Jago opisuje ženu koja je bila gnevna i "blizu osvete", a odlučila se za strpljenje (II.i.152-53). Istorijski gledano, muškarci su oduvek slobodno ispoljavali svoj bes (popularna izreka kaže: "Žene leče bes odlaskom u kupovinu, a muškarci osvajanjem tuđe zemlje"). Razlike u tome šta društvo dozvoljava ženi a šta muškarcu date su u *Ukroćenoj goropadi*, gde Katarina protestuje protiv binarnog stereotipa krotkih žena koje se mogu udati i goropadnih pričalica koje ne mogu.<sup>563</sup>

Veze podrazumevaju mogućnost gubitka. Ljubomora je jednostavno konstantna anticipacija gubitka. Ljubomorani partner će uvek naći dokaz za svoje sumnje, jer je lakše naći potvrdu svojih najgorih strahova nego živeti u sumnji. Ljubomora je takođe emocija koja transformiše, kao i ljubav, ali u suprotnom smeru. Dok ljubav oplemenjuje, ljubomora oduzima dostojanstvo. I jedna i druga ne gledaju očima nego umom (*San letnje noći*, 1.1.234), ali dok ljubav to čini u pozitivnom smislu, ljubomora to radi izopačeno. Ljubomora, kao i rasizam, nastaje sama od sebe i nema drugi izvor. Zato nije slučajno što je u *Otelu*, pored ljubomore, i rasizam kao tema, kao predrasuda. I jedno i drugo potiču od straha i nesigurnosti.<sup>564</sup>

Kod pisanja *Hamleta* je Šekspir uvideo sva dramska ograničenja prikazivanja čisto patološkog. Ne može se puno postići sa junakom koji je stvarno lud, ili koji glumi ludilo ali se ne sme otkriti. U *Hamletu* je junak bio na granici, bolno svestan sebe, a spreman na samoočišćenje u kome će naći značenje svoje sudbine. Otelo ne može da rezonuje o nečemu što je samo po sebi nerazumno, niti može da traga za značenjem događaja koji postoje samo u Jagovim lažima. On, zavarani, srlja u propast ne znajući to i tek kada shvati šta je uradio i poviče „O, kakva sam ja luda, luda, luda!“ (V.ii.), naše duše dožive pročišćenje, ali ne i Otelova. Hamlet umire u

---

<sup>563</sup> *Ibid*, str. 117.

<sup>564</sup> *Ibid*, str. 129.

duhovnom miru; Lirovo ludilo poslužilo je kao sredstvo za njegovo spasenje; čak i Makbet kod nas izaziva neko sažaljenje tumačenjem njegovog života u paklu. Otelo kao da se budi iz košmara samo da bi se ubio. Ovo je tragedija bez značenja i u tome je njen najveći užas.<sup>565</sup>

U sreći sa Dezdemonom Otelo sebe ostvaruje na način koji ranije nije imao. To njegovo novo „ja“ stvorila je njena ljubav prema njemu, te je ono zavisilo od vere u nju. Ta podela između starog i novoformiranog, starog vojnika i novopečenog zanesenog mladoženje dovela je do strašnog cepanja u njemu. On u svoju ljubav prema Dezdemoni ne unosi odmerenu mudrost koju je stekao iskustvom. Kao kad ga je molila za Kasija, on joj kaže „Ništa ne mogu da ti odbijem.“ (III.iii.)

Otelo je priča o slepilu i ludosti, o čoveku koga dovedu do ludila<sup>566</sup>. Zlo deluje, ali on ga ne vidi i ne dovodi u pitanje do samog kraja, pa nema govora o borbi između dobra i zla i njegovoj duši kao bojnopolju. Dok ludak ne počini zlodelo, onaj koji je nekada bio Otelo se ne probudi ponovo zdrav; njegova tragedija je u tome što je svojim primerom pokazao da nema predubokog divljaštva u koje duša ne može da padne i to sa vrhunca sreće i zadovoljstva.

Ma koliko se trudio da je mrzi i vređa, Otelo ne može da sakrije da voli Dezdemonu. Razoružava ga pomisao na nju, odaju ga frojdotske omaške koje otkrivaju upravo ona osećanja koja poriče. (IV, i, 177-99). To što ne može da vlada sobom, nadoknađuje kinjenjem Dezdemone, tvrdnjama da ima i pravo i moć da je kontroliše. Što se više oseća obuzetim, to je bahatiji. U agoniju ga vuče osećaj da je potpuno bespomoćan predmet tuđih zlih namera, da je u njega zauvek uprt prst. Zarobljen u tamnici sopstvenog uma, grči se i deformiše u mukama svoje mašte. Njegova „slobodna i otvorena priroda“, kako je Jago jednom nazvao, teško da može izdržati tu sputanost i zarobljenost postojanja – potpuno bez ljubavi. Slično

---

<sup>565</sup> *Ibid*, str. 174.

<sup>566</sup> *Ibid*, str. 183.

njemu, Lir nije mogao da živi bez ljubavi svojih ćerki, pre svega Kordelije, plašio se njenog lišavanja ili smanjenja koje bi vremenom doneo njen brak i odvojen život, kao ljubomorno i nerazumno dete se grčevito borio da zaustavi vreme i da svoju mezimicu, odnosno njenu ljubav, zadrži u celosti. Strah kao emocija i ovde nagoni čoveka na sulude postupke i na greh, kao što Makbeta tera da nastavi sa ubijanjem i eliminacijom ne samo potencijalnih protivnika, nego i svedoka njegovih zločina.

Crne hronike nas uče da su ljudi koji ubijaju svoje žene iz ljubomore obično mentalno defektni.<sup>567</sup> Običnim razumnim ljudima takva kazna je neprihvatljiva za taj greh. A Šekspir nije mogao uzeti subnormalnog čoveka za glavnog lika svoje drame. Tenesi Vilijams jeste, ali Šekspiru je renesansna tradicija nalagala da to bude neki aristokratski lik. Mogao je odabrati nekog plemića sa preteranim osećanjem časti, ali ga onda verovatno ne bi mogao napraviti toliko lakovernim da proguta Jagove laži. Upravo je lakovernost ovde ključna. Šekspir nije nameravao da nadmaši Hejvudovu *Ženu pažljivo ubijenu* (*A Woman Killed With Kindness*), napisanu godinu dana ranije. *Otelo* nije tragedija ljubomore: to je tragedija *neosnovane* ljubomore.<sup>568</sup>

Kod Ćintija je Šekspir našao sve što mu je potrebno za udovoljenje renesansnoj konvenciji i svojim ličnim potrebama: junaka koji uživa visok status u društvu, ima plemenito srce, ali nedovoljno razvijen um. *Otelo* je antiteza Hamletu.

U III, iii.92 kaže „opet će doći kaos“. Ovde je važna reč „opet“. Dakle, to je bio Otelov život pre nego što ga je oplemenila ljubav sa Dezdemonom. I sada je to ponovo divljak, varvarin koji se prepušta ljubomori, crnoj magiji i okrutnosti. Ljubav ga je uzdigla do moralne svesti i višeg vida zadovoljstva, a sada posle preterane sreće tone u jednako preterano očajanje i nihilizam. To su njegovi koraci

---

<sup>567</sup> Gerard, Albert: „Egregiously an Ass“: The Dark Side of the Moor. A View of Othello's Mind, from *Aspects of Othello*, Muir and Edwards (eds), str. 15.

<sup>568</sup> *Ibid*, str. 17.

samospoznaje. Takva promena krajnosti moguća je zbog nedostatka razuma. Romantičarska kritika ga je pravdala Jagovom „nadjudskom veštinom“ (kako je rekao Kolridž), koja ga oslobađa odgovornosti. Međutim, jasno je da Jago nije preruseni đavo. T.S. Eliot govori o Otelovom *bovarizmu*, odnosno „ljudskoj volji da stvari vidi onakvim kakve nisu“, dok Leo Kiršbaum smatra da je on „romantični idealista koji ljudsku prirodu smatra superiornijom nego što jeste“. Glavna krivica je, ipak, u Otelu. Nema osnove za njegovu ljubomoru. Ako je u slučaju Jaga i preцениo ljudsku prirodu, to svakako nije slučaj sa Dezdemonom. Ona zaista ima sve vrline koje joj je pripisivao. Osnovni element koji pokreće Otelovu sudbinu je njegova nesposobnost da uvidi stvarnost. F. R. Livis to naziva spremnošću da reaguje na Jagove sugestije, a u njoj uviđamo njegovu lakovernost koja manifestuje nedostatak racionalnosti, psihološkog uvida i pukog zdravog razuma, što je proizvod njegovog nerazvijenog uma. Dezdemona nije pali anđeo, a Otelu nije u stanju da to uvidi, te je njegov pad pre svega intelektualni pad. On nije romantični idealista koji u svojoj dragoj vidi i osobine koje nema. Njemu, međutim, nije bitna Dezdemona, nego njegova vizija Dezdemone.

U svom *Eseju o čoveku*, Ernst Kasirer kaže da je primitivnom umu teško da razlikuje dve sfere, bivstvovanje i značenje. One se stalno mešaju, a na simbol se gleda kao nešto što poseduje čarobne ili metafizičke moći.<sup>569</sup>

Neoplatonski koncept kaže da srce i duša onoga koji voli borave u ličnosti voljene osobe i Otelu to shvata na bolno bukvalan način. Ako ga ona izneveri, ceo svet će se srušiti. Ako ona nije čista, čistota i ne postoji. Ako ustanovi da ona ne pripada svetu u kome je on video, onda taj svet ne postoji. On ne uspeva da razlikuje sferu značenja, apstraktnog, od sfere postojanja, konkretnog i stvarnog.

Ne postoji ništa uzbudljivije od seksualne ljubomore koja proključa do vrhunca strasti; a teško da postoji veći spektakl od velikog karaktera koji pati u

---

<sup>569</sup> *Ibid*, str. 18.

mukama svoje strasti; to ga dovodi do zločina koji je užasna greška<sup>570</sup>. Takva strast kakva je ambicija, iako sa strašnim posledicama, nije gnusna; ako je u mislima razdvojimo od okolnosti koje je čine krivom, ona nije za prezir. Ali, seksualna ljubomora donosi osećaj stida i poniženja. Iz tog razloga se ona najčešće krije; a kad se ne krije, ona izazove prezir i sažaljenje. I to nije sve. Ljubomora kakva je Otelova pretvara ljudsku narav u kaos i oslobađa zver u čoveku; a sve to čini u odnosu na jedno od najsnažnijih i najidealnijih ljudskih osećanja.

Otelo sebe opisuje kao nekoga ko nije olako ljubomoran, ali pometenog kad postane ljubomoran („when wrought, perplexed in the extreme...“), što je sasvim tačno. Njegova tragedija je u tome što cela njegova priroda nije bila sklona ljubomori, ali bila je otvorena za obmane, pa kad mu jednom proključaju strasti, verovatno će delati bez mnogo razmišljanja, bez odlaganja, i na najodlučniji mogući način. Ovo je pre svega studija o plemenitom divljaku, koji je postao hrišćanin i upio neke vrednosti civilizacije svojih poslodavaca, ali ispod površine su mu ostale neke divlje strasti mavarske krvi i sumnjičavost u pogledu ženskog poštenja, kakva je uobičajena kod orijentalnih naroda<sup>571</sup>. Poslednja tri čina opisuju provalu tih prvobitnih osećanja kroz tanku koru venecijanske kulture.

Izvori opasnosti njegovog karaktera otkrivaju se odveć rano u drami. Pre svega, Otellov um je, uprkos poetičnosti, veoma jednostavan. On nije opservator. Njegova priroda okrenuta je spolja. On nema introspektivnost i ne predaje se razmišljanju. Emocije mu pokreću maštu, ali zbunjuju i otupljuju intelekt. S te strane, on je čista suprotnost Hamletu. Uz to, ima malo iskustva sa pokvarenim produktima civilizovanog života i ne poznaje evropske žene. Zatim, uprkos dostojanstvu i smirenosti, njegove strasti su jače nego kod ostalih Šekspirovih junaka. Šekspir naglašava njegovu samokontrolu, ne samo divnim slikama iz Prvog čina, već i kroz Lodovikovo podsećanje na prošlost.

---

<sup>570</sup> Bradley, *Op.cit*, str. 144.

<sup>571</sup> *Ibid*, str. 151.

Na kraju, Otelova priroda je sva iz jednog komada<sup>572</sup>. Kada ima poverenja, ono je apsolutno. Gotovo je nemoguće da se on koleba. On se oslanja na samog sebe, odlučuje i dejstvuje u momentu. Ako ga uvrede, kao „jednom u Alepu“, njegova reakcija je udar groma. Ljubav, kad voli, za njega mora biti raj u kome će ili živeti ili ostati bez života. Ako ga obuzme strast poput ljubomore, prerašće u nekontrolisanu poplavu. Tražiće da se smesta uveri ili rastereti. Ako se uveri, delaće sa autoritetom sudije i brzinom smrtno ranjenog čoveka. Njegov lik je toliko plemenit, njegova osećanja i dela tako neumitno proističu iz njega, njegova patnja toliko para srce, da kod većine čitalaca izaziva strast pomešane ljubavi i sažaljenja kao ni za jednog drugog Šekspirovog junaka.

Kod svih likova koji polude, iskusan psiholog prepozna posebnu fizičku, mentalnu i moralnu organizaciju koja čini urođenu predispoziciju<sup>573</sup>. To je klica bolesti koja samo čeka na uticaj odgovarajućih nadražaja da se u potpunosti razvije. Kod Otela to nije prisutno, pa iako je "pometen," doveden do vrhunca očajja, do trenutka kada će zariti nož u svoje srce on nikada ni privremeno ne izgubi ravnotežu. Ako je u Otelovom umu i postojala najmanja tendencija ka mentalnoj bolesti, ljubomora i ogromna konfuzija, koje su je i izazvale, zasigurno bi ga dovele do ludila.

Otelo nije bio obdaren vrhunskim intelektom. On ima veliku snagu volje, sve kvalitete koji krasi vojnika, otvoren je, velikodušan, hrabar, veran, i minimalno ljubomoran; ukratko, poseduje kvalitete koji su potrebni za dejstvovanje lukavog i podlog varalice koji ima veće intelektualne sposobnosti, koji je tačno znao kada, kako i gde da ga napadne. Otelo nema prirodnu pronicljivost i sposobnost da prozre nekoga, što je neophodno da bi se zaštitio od mahinacija intelektualnog zlikovca i moralnog bankrota koja ga proganja do očajanja. Njegov um i

---

<sup>572</sup> *Ibid*, str. 155.

<sup>573</sup> Kellogg, *Op.cit*, str. 183.



rasuđivanje, iako nikad nisu bili bolesni, zamagljeni su subokim strastima koje pokrene taj zli genije. Njegov um ponekad toliko posrće pod uticajem uskovitlanih strasti da jednom, i to samo jednom, izgleda uznemireno; Lodoviko pita da li je sa njegovim umom sve u redu. Ipak, do kakve god krajnosti očaja da je doveden, osećamo da mu je um zdrav i da je gubitak razuma samo privremen.

Kroz celu ovu scenu osećamo Otelovu slabost i potpunu nemogućnost da prozre i analizira Jagov karakter i motive. On nema pronicljivost koja bi mu pomogla da se nosi sa tim intelektualnim zlikovcem i u njegovim rukama izgleda kao dete.

Kada mu Jago kaže da se treba čuvati ljubomore, a istovremeno čini sve da dolije ulje na vatru, Otelo je nesposoban da uvidi tu koktradikciju. Strast se produbljuje i Jago je sve sigurniji u svoju žrtvu.

Iako od početka vidimo da je Otelova sudbina zapečaćena, jer nije dorastao intrigantu koji ga je spopao, bolno je biti svedok uzaludne borbe ove plemenite žrtve. On se hrabro bori sa čudovištem koje ga čeka na svakom koraku i uništava mu dušu i telo. Pokušava da ustanovi da li je iskren ili ga laže. Sva ta strast je, međutim, slaba i bezvredna kad se na drugi tas stavi hladna, smirena intelektualnost koja je protiv njega.

Ništa nije očiglednije u Otelovom karakteru od velikog raskoraka između jačine strasti i osećanja, slabosti percepcije i nesposobnosti da prozre karakter i motive drugih<sup>574</sup>. Otelo ne izgleda kao neko ko neguje svoju strast s nekim morbidnim zadovoljstvom, kao ludak koji gaji zabludu, već se hrabro bori protiv toga sa onoliko intelektualne snage koliko mu je priroda dala. Ali, "dokazi" su tako lukavo osmišljeni da njegovom umu izgledaju neoborivo.

Napreže se da odagna od sebe ubeđenja koja mu je nametnuo njegov hladnokrvni neprijatelj, ali na svakom koraku sreće se sa sugestijama koje ga muče. On ga podseća na maramicu, koja postaje ključna reč i budi ga iz sanjarenja.

---

<sup>574</sup> *Ibid*, str. 192.

Strašna mentalna agonija od koje sada pati zbog Jagovih širokih, ciljanih insinuacija, jasno se vidi u njegovom nepovezanom govoru koji sledi. Taj govor, ipak, nema mnogo sličnosti sa buncanjem u ludilu. Ta intenzivna mentalna agonija nije bolest, iako ga na trenutak u potpunosti savlada, čak i fizički, pa on pada u trans.

Kaže zlikovac, posmatrajući patnju svoje žrtve, " Tako se hvataju lakoverne budale."

Kada se pojavi Kasio, Jago se nimalo ne uznemiri, već na Kasiovo pitanje o tome šta se događa, odgovara sa đavolskom smirenošću. Bliska veza između epilepsije i "divljeg ludila" koje usledi posle napada u mnogim slučajevima ove bolesti bila je veoma poznata Šekspiru, pa kad Kasio predloži da izmasira Otelove slepoočnice, Jago one dozvoli jer "letargija mora da ide svojim tokom. Ako ne, ide pena na usta, pa završi divljim ludilom."

Nakon što je počinio krvavo delo, povratila mu se puna svest o tom nepovratnom gubitku svom silinom: "Moja žena! Koja žena? Ja nemam ženu. O, nepodnošljivo!" (V.ii.)

Ali, njega tek čeka najveće iskušenje za um i osećanja; to je kajanje koje potiče od otkrića da je bio obmanut i naveden da ubije "najljupkije biće koje je ikada progledalo". Ali, ni to kajanje nije dovoljno da uništi njegov mentalni integritet; njegov um je i u najvećem očajanju smiren.

To se naročito vidi u njegovim poslednjim rečima:

"Čekajte; reč-dve pre nego što odete." (V.ii.)

Važna psihološka lekcija koju nam pesnik daje kroz lik Otela je da postoje izvesne mentalne konstitucije koje nikakve kombinacije moralnih uzroka ne mogu poljuljati. Otelov um je strogo pripadao ovoj klasi; inherentne klice nije bilo, pa se ni bolest nije mogla razviti<sup>575</sup>.

---

<sup>575</sup> *Ibid*, str. 203.

„A kad budem prestao ja da te volim / O, vratiće se kaos.“ (III.iii). Ludilo i strast izazivaju unutrašnje i spoljno nasilje.<sup>576</sup> Nasilno delovanje tela odraz je unutrašnjeg nasilja, u kome srce gura um i on se tresu. Dolazi do haotičnog pulsiranja. To pulsiranje je u ludilu aritmično, nepravilno trzanje. Nemački naučnik Vilamovic ga tako opisuje komentarišući pobesnelog Herkula. Za grčke lekari su spazmi, grčevi, znaci bolesti. Među ostalim rečima koje opisuju ovo stanje tu je *taragma* ili *tarache*, što znači konfuzija, poremećaj. Suprotno, staloženo stanje je ataraksija. U ludilu, delirijumu ili nasilnoj strasti, udovi i oči se izokreću, a unutrašnji organi pevaju i kruže u toj nesređenosti. To podseća na haotičan, disharmoničan ples.

Sa mnogo aspekata, svi tragični junaci su kao ljudi. Hrabrost, a često i okrutnost u borbi, nekome donesu status heroja. Antigona kao heroína odbacuje sestru koja je voli, ali ne vidi sve isto kao ona. Ako su junaci kao ljudi, znači i da su skloni ludilu<sup>577</sup>. Od antičkog doba, ludilo se može zvati *pathos heroikon*, „bolest junaka“. Ali, tragediju ne interesuje samo ludilo glavnih junaka. Tu su Erinije, na primer.

Prirodne sile, ukoliko ih ne ukroti ljudski princip, postaju haotične i destruktivne (Blejk, tigar i jagnje).

Tragedija o Otelu, mletačkom Mavru, može se nazvati tragedijom suštinskog razočaranja koje uništava život glavnog junaka. Tema je veoma slična onoj u *Meri za meru*, gde iskušenje takođe ima ključnu ulogu<sup>578</sup>. Nasuprot Bredlijevom sentimentalističkom tumačenju, F.R. Livis smatra da Otelu nikada i nije imao poverenja u Dezdemonu i da odmah poveruje Jagovim insinucijama, dok sebe idealizuje na kraju kao mučenika. Autor je, međutim, nameravao da prikaže interakciju između đavolikog kušatelja i njegove žrtve<sup>579</sup>. Otelu se slepo

---

<sup>576</sup> Padel, *Op.cit.*, str. 131.

<sup>577</sup> *Ibid*, str. 243.

<sup>578</sup> Mehl, *Op.cit.*, str. 57.

<sup>579</sup> *Ibid*, str. 67.

predaje Jagovoj obmani, baš kao ranije Dezdemoninoj ljubavi. Opsesivno traga za čvrstim dokazom, nemoćan da se zadovolji polu-izvesnošću.

Nema presedana Jagovoj izjavi da mrzi Mavra. On dodaje da se priča o preljubi njegove žene sa Otelom, ali ne kaže da je to glavni razlog njegove mržnje, samo dodatan. Njegova ljubomora je stvar trajnog raspoloženja, ne nekog konkretnog povoda. Njegova žena to zna. Zato će i reći Dezdemoni da ljubomornim dušama nije potreban povod, da se to čudovište rađa samo od sebe. Boito je u svom libretu napravio razliku između Otela kao seksualne ljubomore i Jaga kao zavisti<sup>580</sup>. On zavidi svima na kvalitetima koje on nema. Fransis Bejkon je u eseju „O zavisti“ pisao kako oni koji nemaju nikakvu vrlinu zavide drugima. Kada nemaju u sebi dobra, hraniće se zlom u sebi. Jago odluči da Kasio mora da umre jer „poseduje lepotu u svom životu koja mene čini ružnim“ (5.1.19-20).

Bejt se, međutim, ne slaže sa Kolridžovom tvrdnjom da je Jagova zloba bez motiva: njegova motivacija je u tome da ima um ali ne i srce, da je sposoban da misli ali ne i da voli, te zato želi da uništi ljubav gde god je vidi. Hazlit je rekao da je Jagova glava aktivna koliko mu je srce tvrdo i bezobzirno. On, međutim, nema natprirodne sile koje su terale na akciju i provocirale Hamleta ili Makbeta. On je, kako je pisao Verdi, „onaj ružni deo čovečanstva“. Džon Bel se ne slaže sa Kolridžovom konstatacijom o nedostatku motiva za Jagovu mržnju. Smatra da je njegov motiv da uništi ljubav, lepotu i vrlinu drugih, da ne bi morao da se poredi sa njima. „Od njegove mržnje prema drugima jača je sama mržnja prema samom sebi“.<sup>581</sup> Opisujući ljubomoru kao čudovište koje se samo rađa i hrani, Emilija govori o Jagu, ne o Otelu. Bel takođe smatra da Jago nosi špansko ime jer je ova drama pisana u vreme ratovanja i netrpeljivosti prema Španiji, i to po Svetom Jagu od Kompostele, čiji nadimak je bio Metamoros – ubica Mavara. Španski kralj Filip II važio je za bolesno ljubomornog čoveka koji je ubio svoju ženu, te je posumnjao

---

<sup>580</sup> Bate, Jonathan: *The Genius of Shakespeare*, str. 290.

<sup>581</sup> Bell, *Op.cit*, str. 202.

nakon njenog slučajnog ispuštanja maramice i zadavio je u krevetu. Harold Godard je Jaga nazvao moralnim piromanom koji podmeće požar pod celu stvarnost<sup>582</sup>. Sveti Pavle je rekao "Božije mi milosti, ja sam ono što sam", a Jago to namerno izvrće u "nisam ono što sam". Kolridž je u svojim „Beleškama o tragedijama“ pisao o *Jagoizmu* kao karakteru o strasti, sazdanom od čiste volje i intelekta.<sup>583</sup>

### III.iv.iii. *Od ljubavi do mržnje*

Otelova greška ne proističe iz ljubomore, već iz agonije koja ga obuzima kad poveruje da je anđeosko biće koje je obožavao – posrnulo. Zato i ponavlja „kakva šteta!“. Bredli je zapisao da nema strasti koja donosi veće uzbuđenje nego li seksualna ljubomora, niti prizora koji izaziva više bola nego veliki čovek koga ta strast muči i gura u zabludu zbog koje će počiniti zločin. Otelo je patio od sličnih psiholoških problema kao Hamlet. U ovoj tragediji, strasna želja pretvara se u razorno ludilo.<sup>584</sup> Ljubav koju je Otelo poklanjao Dezdemoni bila je tolika da je trebalo da prevaziđe kulturne i društvene razlike, ali umesto toga oni su nemoćni pred intrigama osvetoljubivog Jaga. Baš kao Hamlet, Otelo se bazira na strastima koje ga dovode do ivice ludila. Otelova ljubav prema Dezdemoni toliko je duboka da on ne može da podnese ni pomisao da je neko drugi s njom. Osećao se nesigurnim u svojoj poziciji i to je doprinelo njegovom ludilu. Otelo je iznenađen Dezdemoninom promenom, onime što je on izazvao u njoj (što možemo da vidimo u sceni njenog odličnog snalaženja u šegačenju sa Jagom, dok čekaju Otelov

---

<sup>582</sup> Bloom, *Op.cit.*, str. 434.

<sup>583</sup> Hadfield, Andrew (ed.): *William Shakespeare's Othello: A Sourcebook*, str. 48.

<sup>584</sup> <http://bertrand.bucknell.edu/multimedia/collection/othello.html>, preuzeto 10.maja 1999.

dolazak na Kipar), a što će on poverovati da su izazvali drugi. Da je i Otelo, kao Hamlet, uplašen ljudske seksualnosti u sebi i drugima, slaže se i Stenli Kavel. Taj strah ga čini nemoćnim i ubilački raspoloženim. On zna da Dezdemonu postoji zasebno od njega, kao pojedinac od krvi i mesa, kao drugost. To ga muči, ta mogućnost da postoji nešto drugo, te time i njegovo sopstveno postojanje kao zavisno, kao delimično. Montenj u svom eseju "O nekim Vergilijevim stihovima" piše o čudovišnom biću koje se plaši samog sebe i tereta sopstvenog zadovoljstva<sup>585</sup>. Tema eseja je kompatibilnost seksa i braka, seksa i starosne dobi; pominju se čestitost, ljubomora, mašta, sumnje u čednost; snaga jezika i iskrenost jezika; a tu je i napomena o jednom Turčinu i nekim primerima nekrofilije. U drugom eseju, pod naslovom "O snazi mašte", Montenj piše o egipatskom kralju koji je, budući impotentan, rešio da ubije svoju nevestu, ubeđen da je u pitanju neka vradžbina.

Za razliku od Hamleta, kome konstantno duhovi šapću na uvo, Otelo mora da se nosi sa Jagovim lažima i optužbama. Jago te laži i izgovara da bi Otela doveo do ludila. Ovi likovi imaju slične karakterne crte. Hamlet je ljubomoran na majčin odnos sa njegovim stricem i kraljem, a Otelo je ljubomoran na Dezdemonu. Hamlet hoće osvetu, ali njegovo ludilo mu ne da da dela. Otelo hoće osvetu, ali njegovo ludilo mu ne da da uvidi prema kome ta osveta treba da bude usmerena, pa ubija svoju ženu i potom sebe. U obe drame Šekspir se bavi nesavršenošću čoveka kada se suoči sa ljubomorom i opsesijom. Hamlet, kao i Otelo, ali ne direktno, tragično okončava svoj život. On zna da neće pobediti u odsudnoj bici i da će se njegov život okončati. On je takođe, indirektno, odgovoran za smrt žene koju voli. Hamletovo odbacivanje je odvelo Ofeliju u samoubistvo.

Ponavlja se reč "indirektno". Pa, da li su junaci aktivni ili pasivni protagonisti? Ključno je pitanje svesti, odnosno saznanja<sup>586</sup>. Otelo i Dezdemonu su

---

<sup>585</sup> Cavell, *Op.cit.*, str. 136.

<sup>586</sup> Evans, *Op.cit.*, str. 129.

u potpunom neznanju da njihovo blaženstvo ima neprijatelje, a Jagov najjači adut nije Otelova ljubomora nego njegova reputacija časnog čoveka. Ipak, pisac nas je uzdigao iznad njegovog uvida, iako nam je Jago praktično jedini informator o ostalim učesnicima; mi imamo uvid i u njegovo ludilo i celo ludilo njegovog aparata. Njegov um je izvitopereni bučkuriš laži. On pred Otela iznosi aluzije, a Otelov um odrađuje ostatak. Zaludeo je Otela pre nego što je maramica i dospela na "dnevni red". I Romeo iz neznanja ubija sebe, ali Otelo ubija i drugoga, sebi najdraže biće. Njegovo ludilo postalo je toliko imuno na istinu da i ne pokušava da pozove Kasiju i ispita ga o Jagovim navodima, ne sluša ni spostvene instinkte koji mu kažu da će ga njen sladak dah gotovo naterati da polomi mač pravde, niti njena uveravanja u svoju nedužnost.<sup>587</sup>

Otelo ima dosta sličnosti sa Hamletom, iako danskog kraljevića mnogo češće porede, odnosno kontrastiraju, sa Makbetom, zbog disbalansa kontemplativnog i aktivnog, oklevanja i odlučnosti, moralnih skrupula i odsustva istih. Otelo se, kako ga sumnja sve više razdire, sve više izoluje, baš kao i Hamlet, i čak svečano tera Dezdemonu od sebe pred Lodovikom, slično Hamletu u „manastirskoj“ sceni. Razlika između njih dvojice je u tome što se kod Hamleta jasno vidi stres, dok je kod Otela u pitanju kompletna transformacija njegove prirode. On je opsednut i postaje slep za istinu. Na kraju, kad je već doveden do ludila, on uništi centar svog života i njegova priroda je uništena<sup>588</sup>.

Džordž Putnam<sup>589</sup> je u svom eseju "The Arte of English Poesie" iz 1904. godine uporedio uobrazilju "phantasie" sa ogledalom, koje nekome prikazuje lepotu i komediju, a nekome čudovišne figure. I Otelo i Makbet su s te strane žrtve imaginacije, jer protivno svojoj volji gaje najstrašnija čudovišta svojih tajnih strahova, mešajući lepo i ružno (zlo). A Dezdemona je Otelov lik videla u

---

<sup>587</sup> *Ibid*, str. 145.

<sup>588</sup> Holloway, *Op.cit*, str. 51.

<sup>589</sup> Jewkes, W.T.: *Op.cit*, str. 138.

njegovom umu. T.S. Eliot je kod Otela prepoznao *bovarizam* – ljudsku volju da stvari vidi onakvim kakve nisu.<sup>590</sup> Bilo da to znači da je idealizovao Dezdemonu, koja je ipak bila nesavršena i „slaba“ kao sve žene, ili da je u Jagu video iskrenog prijatelja za kakvim je osećao snažnu potrebu, u oba slučaja to je jasan znak Otelove slabosti. Zanimljivo je da Eliot, tvorac kovanice „objective correlative“ čije odsustvo konstatuje kod Hamleta, te istoimeno delo proglašava umetnički neuspelim, ne uočava to isto kod Jaga. A Hamletovi motivi su kudikamo opipljiviji nego Jagovi, čak i ako ne verujemo u duhove i njihovu moć komunikacije.

Ako je glavni problem u *Hamletu* njegovo odlaganje, u *Otelu* je to svakako povodljivost glavnog junaka.<sup>591</sup> On je sam, u poslednjem govoru, rekao da nije tek tako ljubomoran, ali pometen, kad ljubomoran postade“. Engleski original je „when wrought“, dakle kad ga učine ljubomornim. Svestan je da je na njegov um vršen uticaj i, iako je pominje Jaga, jasno je da misli na njega. Na Leonta iz *Zimske bajke* nije ni bilo potrebno uticati, jer je bio prirodno sklon ljubomori, dok to Otelova autentična priroda nije imala, što potvrđuju i Dezdemonine reči o suncu njegove postojbine koje je iz njega isušilo sve takve tečnosti (III, iv, 31). Natal podseća da je pisao o *Otelu* kao drami o čoveku koji se zatvara u kuću. Ratnik i moreplovac postaje žrtva sitnice iz domaćinstva, maramice, što je oštro napao Tomas Rajmer u *Kratkom osvrtu na tragediju* (1693), ali on ne poznaje takav život u koji se odjednom zatvori. Jago igra na kartu iznenadne nesigurnosti koja se kod Otela javlja kada Dezdemona moli da krene sa njim u rat, da bi mogli da uživaju u tek sklopljenom braku. Nedovoljno poznaje Dezdemonu i zato se okreće poznatome: „čestitom“ Jagu, ratnom saputniku. Postoji nešto zastrašujuće u snazi ženine ljubavi za nekoga ko je do tada bio ušuškan u muškoj solidarnosti. Otelo nema unutrašnji poriv da ubije Dezdemonu, ali nalazi ga u očima javnosti, dok Jago bira da veruje da ga je Otelo „zamenio u postelji kod Emilije“, a zapravo to

---

<sup>590</sup> Lawlor, *Op.cit.*, str. 90.

<sup>591</sup> Nuttall, *Op.cit.*, str. 279.



čini iz zavisti, dakle motivacije je unutra. Etički karakter je u obrnutoj srazmeri sa spoljnom motivacijom.

Dr Livis je ukazao na Otelovo samoljublje, idealizaciju samog sebe i usredsređenost na sebe, što ne podrazumeva i poznavanje samog sebe. Primarna ljubav, poput roditeljske, odgovara na potrebe. Sekundarna ljubav je potreba za sigurnošću i samopotvrđivanjem, a ljubav prema samom sebi je neka vrsta kompenzacije zbog nezadovoljstva sobom.<sup>592</sup> Grejs Stjuart u svojoj knjizi *Narcis: psihološka studija o samozaljubljenosti*, kaže da je Otelo želeo da Dezdemonu pretvori u ogledalo u kojem će se ogledati njegovo idealizovano „ja“, te da tragediju čini nesposobnost da se voli.<sup>593</sup>

Sličnost odnosa između Otela i Dezdemone, i onoga između Leonta i Hermione obrađuje i Grinblat. Taj odnos je, smatra on, bio je isuviše opterećen bliskošću, žena je tom braku bila odveć prisutna.<sup>594</sup> Kao nešto što može da potraje svega dan ipo. Dva su izuzetka u Šekspirovoj nevoljnosti ili nemogućnosti da prikaže bračnu bliskost – Gertruda i Klaudije u *Hamletu* i Makbetovi. Ta bliskost uznemiruje, čak i zastrašuje. Čvrsta veza između Gertrude i Klaudija je uzajamna seksualna privlačnost, dok Makbetovi poznaju najdublje strahove i žudnje onog drugog. Kada ga kudi, Ledi Makbet se hvata za pitanje njegove muškosti. A kada kaže da bi ubila rođeno dete da je to obećala, on se na čudan način uzbudi i poziva je da rađa samo mušku decu. Zastrašujuće je koliko duboko ulaze jedno drugome u um. Kada posle bitke sretne veštice i čuje opojne vesti, Makbet ne može da čeka da stigne kući i ispriča to ženi, on joj šalje pismo jer mora to smesta da podeli sa njom.

---

<sup>592</sup> Rossiter, *Op.cit.*, str. 30.

<sup>593</sup> Knights, *Op.cit.*, str. 168.

<sup>594</sup> Greenblatt, Stephen: *Will in the World*, str. 133.

Ljubomora, kaže biblijska pesma Solomona, "okrutna je kao grob: njeno ugljevlje je vatra čiji plamen najviše besni". Opsesivno stanje uma koje posmatraču može izgledati komično, a onome ko pati je akutan bol<sup>595</sup>.

### III.iv.iv. Završna reč - psihoanaliza

U predstavi iz 1938.godine, u produkciji Tajrona Gutrija, sa Lorensom Olivijeom u ulozi Jaga, sledi frojdovsko učenje o Otelu.<sup>596</sup> Akteri ove izvedbe su razgovarali sa Frojdovim sledbenikom Ernestom Džonsom i on im je kazao da smatra da Jagova ljubomora nije posledica njegove zavisti prema Otelovoj poziciji, niti zaljubljenosti u Dezdemonu, već podsvesne naklonosti prema Otelu, a nije razumeo njenu homoseksualnu osnovu. Olivije je imao polovičan uspeh u realizaciji te zamisli. Na sceni se bacio na Ričardsona koji je glumio Otela i simulirao orgazam, što publika nije razumela. A kada je Ben Kingsli glumio Otela, Jago Dejvida Sašeta bacio se na njega nakon samoubistva i morali su da ga odvuku. Jagov bolesni um izmišlja scenu u kojoj Kasio glasno sanja Dezdemonu. On truje Otelovu maštu mislima o Dezdemoni u krevetu sa drugim muškarcem, a istovremeno slika homoerotsku aktivnost. Kasio govori o umerenosti u piću i pominje otrov koji nam ulazi na usta, truje nam um i od nas pravi zveri (2.3.283). Otelu otrov ne ulazi na usta nego na uši, Jago mu sipa otrovne reči baš kao što je Klaudije sipao otrov u uho svoga brata.

Oslanjajući se na Frojda, Edvard Snou<sup>597</sup> napisao je da je Jago otvoreni duh onoga što je duboko skriveno u Otelu: straha od ženske seksualnosti, a time i mržnje prema ženama. Stiven Grinblat kaže da je prelazak u hrišćansku veru kod

---

<sup>595</sup> Wells, Stanley: *Shakespeare, Sex and Love*, str. 168.

<sup>596</sup> *Ibid*, str. 176.

<sup>597</sup> *Ibid*, str. 462.

Otela pojačao osećaj gnušanja od seksa, što Jago vidi, čak i kada predoseti Otelovu nevoljnost da počne sa uživanjem u braku.

Otelo se u završnom govoru, rečima poredi sa Irodom ("the base Judean"), koji je ubio svoju ženu, Makabejku Marijam, koju je voleo.<sup>598</sup>

Andre Glaz,<sup>599</sup> njujorški psihoanalitičar, objavio je u časopisu *The American Imago*, 1962. godine, da se Otelo mora posmatrati kao čisto psihijatrijski slučaj, a ne kao pozorišna tragedija; zatim da je Jago moralni sadista, a Otelo moralni mazohista. Otelo, stoga, mora da svoj život dovede u sklad sa zahtevima svog strogog Nad-ja ili da uništi sebe. I mora biti "crn" jer se, otvoren, pravdoljubiv i naivan kakvi moralni mazohisti već jesu, oseća krivim. Glaz dalje nalazi da su Šekspirovi komadi po pravilu građeni kao sni. A psihoanalitičkim tumačenjem snova utvrđeno je da element manifestnog sna koi znači nešto obratno ukazuje na izvrnutost i drugih njegovih elemenata. Tako "čestiti" Jago znači "podli i lupeški", "crni" Otelo znači beli, čisti, pravedni, a blagorodna i vrlo Dezdemonja je pokvarena i razvratna. Kao potvrdu tome, Glaz navodi imena nekih likova – Bjanka (bela, nevina) je profesionalna bludnica, a Dezdemonja znači da je u nju ušao demon. Upravo Bjanka treba da kopira vez Dezdemoninog rupca, u čemu Glaz vidi srodnost između njih dve.

U *Otelu* takođe vidimo majčinsko telo kontaminirano seksualnošću<sup>600</sup>. Opet fantazijom, jer to ne vidimo na delu nego u Otelovom umu, pod Jagovim tutorstvom. Madona transformisana u bludnicu. Ali, sada Šekspir izmešta izvor kontaminacije iz ženskog tela u oboleli muški svet mašte: Otelova potreba za Kasijom, njegovo srljanje u ubeđenje da mu je žena bludnica jutro pošto su "uživali u sjedinjavanju", kao što je Troilu tako malo bilo potrebno da Kresidu nazove bludnicom. Šekspir se jasno disocira od Otela, kao da želi da revidira svoj stav o

---

<sup>598</sup> *Ibid*, str. 474.

<sup>599</sup> Klajn, *Op.cit*, str. 337.

<sup>600</sup> Adelman, *Suffocating Mothers*, str. 66.

Kresidi, pa njegova Dezdemonna ostaje čista i sasvim nezavisna od ovih fantazija. Kao i kod Hamleta i Troila, i kod Otela je gađenje nad preljubničkom seksualnošću paravan za gađenje nad samom seksualnošću – ma koliko željno iščekivao prvu bračnu noć, posle nje on više ne može da je posmatra kao ideal i savršenstvo, nego kao odraz njegove kontaminacije i crnila. Kao maramica na kojoj su jagode – simbol krvi koja je kanula na čaršave prve bračne noći – njen gubitak je i gubitak nevinosti. Majka, nosilac smrtnosti koju je prenela na sina, mrtva je i jedino tako može opet da bude čista. Kao mumija, koju jedino smrt mlade žene može da balsamuje nakon što je izgubila nevinost, koja je jedina osnova Otelove želje. Time se i Dezdemoni vraća nevinost i ona je samo Otelova. Umorstvom on očisti Dezdemonu, ali i sebi vrati muški identitet koji je izgubio odlaskom sa bojišta i priznanjem osetljivosti, ranjivosti pred Dezdemonom i njenim saosećanjem. Opet se ta muškost uspostavlja eliminacijom, tj. smrću žene. Umesto braka sa Dezdemonom, on bira „sveti zavet“ sa Jagom; ubistvom Dezdemone štiti unapred druge muškarce od prevare; vraća se muškoj solidarnosti i svetu svojih predaka, u kome muškarac kontroliše želju, a ne žena. Tako i za maramicu sada čujemo da je njegov otac darivao njegovoj majci (5.2.218). Tada nas podseća i na svoju slavnu ratničku prošlost. Za razliku od Romea i Julije koji zajedno poistovećuju ljubav i smrt, ovde je to nešto što Otelo, Kasio i Jago čine Dezdemoni, protiv njene volje. Kada se njih dvoje ponovo sjedine na Kipru, za njega je taj blaženi trenutak najlepší za umiranje. Ljubav kao smrt, kao mrtva tačka, dok je za Dezdemonu to generativan proces; seksualna dinamika muškaraca je ograničena smrću kao krajnjom tačkom, a kod žena ona nema granica.<sup>601</sup> I ovde imamo oca koji ostavlja za sobom sina u svetu kontaminiranom majčinskom seksualnošću. *Kralj Lir* takođe prikazuje ovu spoznaju, ali u Liru nisu više centralne radnje sa bračnim temama: ovde se Šekspir okreće primarnom materijalu *Hamleta*, gde očeva abdikacija sa

---

<sup>601</sup> *Ibid*, str. 72.

pozicije moći oslobađa sinovljev strah od majčine nekontrolisane moći. Otac i sin se stapaju u jednu figuru: Lir je koji abdicira i sin koji trpi posledice te abdikacije.

Lažno *ja* se javlja u znak povodljivosti prema namerama i očekivanjima drugih. Ta stvar u koju se lažno *ja* pretvara, stvar u očima drugih, može biti lažni grešnik koliko i lažni svetac. Jago se pretvarao da je ono što nije i, štaviše, *Otelo* se u celini bavi onim što "izgleda kao jedno, a u stvari je nešto sasvim drugo". Ali, u ovom komadu, kao i drugde kod Šekspira, ne nalazimo obradu dileme između prividnog i stvarnog kako ga doživljava tip shizoidne ličnosti.<sup>602</sup> Šekspirovi likovi se pretvaraju da bi postigli neke svoje ciljeve. Shizoidna ličnost se pretvara jer se plaši da će inače ispasti da ne doprinosi onome što zamišlja da je svrha koju joj je neko drugi dodelio. Pored straha, mržnja je neizbežno prisutna, jer ko je podesniji predmet mržnje od onog ko ugrožava naše vlastito *ja*? Ono što često nazivamo psihozom najčešće je skidanje vela lažnog *ja* i istresanje optužbi za proganjanje u lice onoj ličnosti za kojom se lažno *ja* povodilo godinama. Individua će tu ličnost optužiti da želi da je ubije ili da joj ukrade dušu. Postoji i drugi način da se obelodani ova mržnja, a to je tendencija lažnog *ja* da prisvoji sve više odlika te osobe. Mržnja oličavanja postaje očigledna kada se oličavanje pretvori u karikaturu.

Pored depersonalizacije, Metju Fajk se bavi i aspektom primitivnog u *Otelu*. *Otelo* je primitivan jer je Mavar, jer dolazi iz druge kulture i vere, jer je vičan plovidbi i ratovanju, ali ne i mirnom porodičnom životu. No, Jung je mislio na psihološki arhaičnog čoveka, bez obzira na rasu i civilizaciju. Čovek koji nije svestan sebe, piše Barbara Rodžers-Gardner, postupa na slep, instinktivan način i zaluđen je iluzijama koje se javljaju kada vidi da sve čega nije svestan u sebi

---

<sup>602</sup> Laing, *Op.cit.*, 94.

samom kreće na njega spolja<sup>603</sup>. On je uhvaćen između anime i senke. Dok Dezdemoni i njegova majka predstavljaju magiju, nerazumno i romantično, Jago je sirovi, redukcioniistički realizam. Na sceni se odvija psihomahija u kojoj Otelo nastoji, ali ne uspeva, da pohvata i objedini sve alternative. Otelo i Dezdemoni su animus i anima, a Jago sa svojim seksualnim aluzijama i nametnutim sumnjama je senka. To troje su u scenu u Senatu kao izbalansirana psiha. Umesto da integriše senku i oženi se animom, Otelo se oženi senkom, a animu zanemari, napisao je Greg Endru Hurvic.<sup>604</sup> On kaže i da je čuvena maramica slika Otelove želje da prenese libido svoje anime sa majke na ženu. Otelove priče, pak, pobude animus u Dezdemoni i ona postaje svesna sopstvene primitivne prirode, koju prohvata udajom za Otela. Ta maramica je za Otela bila i „okularni dokaz“, dakle, dok su za nas dovoljno ubedljive reči, primitivnom čoveku neophodna je pantomima, odnosno Jagovo manipulisanje maramicom. Maramica je za Otela ta mistična participacija (*participation mystique*) Levi-Brila. Naime, primitivni ljudi su verovali da je otelovljenje njihove duše, odnosno njihov psihički identitet, u životinji, drvetu ili žbunu. **Vladeta Jerotić** u eseju „Strah od žene kao psihopatološki i mitski znak“<sup>605</sup> navodi postuterlnu embrionsku vezu na kojoj majke često insistiraju u periodu kada se dete osamostaljuje, težeći da produže onu „mističnu participaciju“ koja se razvija u njihovom odnosu u toku prve godine detetovog života, prenoseći je sa biološkog na psihološki plan. U takvim slučajevima, dete se boji majke i tu bojazan može da proširi na žene uopšte. Pošto svi u sebi nosimo i ženski princip, odnosno Animu, i muški, odnosno Animus, preterano insistiranje na jednome dovode do suprotstavljanja u vidu naglašavanja onog drugoga. U porodicama gde vlada patrijarhat, sa bojažljivom i povodljivom majkom, dete obično jača svoju „žensku“ crtu. Hamlet je tipičan primer tog nežnog, pomalo feminiziranog princa,

---

<sup>603</sup> *Ibid*, str. 86.

<sup>604</sup> *Ibid*, videti Gregg Andrew Hurwitz, „The Fountain From Which My Current Runs“ u *A Jungian Interpretation of Othello*, Upstart Crow str. 20, 2000.

<sup>605</sup> Savić, Milisav (ed.): *Najlepši eseji Vladete Jerotića*, str. 99.

za razliku od Otela ili Makbeta koje uvek zamišljamo na bojnopolju ili u nekoj akciji.

Skrnavljenjem nečega od toga, i njihova duša je povređena<sup>606</sup>. Zato je Otelu maramica tako važna. Fajk podseća na četiri faze erotizma, oličene u četiri arhetipske ženske figure (Sibila/Sofija – anima koja pruža mudrost i smernice, Čarobnica/Jelena Trojanska – anima koja zavodi i začara, Devica Marija/Otelova majka – materinska anima koja neguje, ali i guši i Eva/Dezdemonna – supružnička anima i dostojno partnerstvo. S obzirom da je maramicu dobila od egipatske čarobnice, koja ju je, opet, nasledila od proročice (sibile), Otelova majka je predaje Dezdemoni, odnosno zaveštava njegovoj budućoj ženi, čime se proces anime završava i razvoj u smislu psihološkog sazrevanja je zaokružen. Otelo nije uspeo da prođe kroz sve ove faze do kraja<sup>607</sup>. Budući da njegovom psihom upravlja *participation mystique*, Otelo u maramici vidi sve drugo osim ono što ona stvarno predstavlja – krvave čaršave nakon prve bračne noći. Jung nam razrešava dilemu da li je Otelo uopšte stigao da uživa u prvoj bračnoj noći, zaključkom da „neangažovanje čini libido nekontrolisanim“, odnosno potisnuto se ispoljava u patološkom vidu, što je vrlo frejdrovski komentar. To je ono čudovište koje pominju i Otelo i Dezdemonna. Otelo je usmeravao svoj libido, i seksualni i svaki drugi, na ratovanje protiv Turaka, te sada nije u stanju da uživa svoj brak. Krivicu koju oseća zbog nemoći on projektuje na Dezdemonu. Jagove sugestije njegovu percepciju Dezdemone menjaju iz jungovske muze, *femme inspiratrix*, u najgoru suprotnost. Veliki pobednik nad „primitivnim“ Turcima preuzima njihovu brutalnost u porodičnom životu. Da li je tu, na svesnom, „površinskom“ nivou, preslikao Jagovo ophođenje prema Emiliji, brak bez ljubavi i poverenja, uz grubosti i vulgarne izraze? Moglo bi se reći da je Otelo priželjkivao da bude Jago, odnosno ono što sam nije bio i na čemu mu je zavideo – belac, Mlečanin, iskusan i mudar, dobar poznavalac prilika u Veneciji, naročito kad je reč o mentalitetu i ženama. Neko ko je nesiguran u sebe van bojnog

---

<sup>606</sup> *Ibid*, str. 100.

<sup>607</sup> *Ibid*, str. 102-3.

polja, neće biti svestan svojih vrednosti i superiornosti u odnosu na druge koma zavide na manje vrednim stvarima. I Hamlet je zavideo Horaciju na smirenosti i neostrašćenosti, a ipak je Horacio bio samo njegova senka, za dramaturgiju više *confidant* pomoću koga publika ima uvid u to šta Hamlet misli i smera, mimo solilokvijuma. No, Hamlet je imao status, poreklo i odgoj, sve što pruža samopouzdanje i gordost kakvo Otelo, kolonijalni autsajder u Veneciji, nije mogao da ima. Naravno, a verovatno i presudno, Hamletove intelektualne sposobnosti i obrazovanje su njegova nesporna prednost u odnosu na Otela. Zato će on odmah posumnjati u Duha i verodostojnost njegove priče, a ta sumnja će ga pratiti do kraja, bilo kao realnost, bilo kao izgovor da ništa ne preduzima. Otelo praktično nikada ne posumnja u Jagove perfidne insinucije, već ga odredi u svojim simplističkim podelama kao „čestitog čoveka“ i više ne preispituje svoj sud. Harold Godard je primetio da je i njegov čin samoubistva zapravo taj obračun sa primitivnom Turčinom u sebi, kao kada je, kako nam je ispričao u V činu, kaznio Turčina koji je tukao Mlečanina i vređao Mletačku Republiku.<sup>608</sup> Frojd bi rekao da superego (Otelo) kazni id (Turčina) koji napada ego (Mlečanina). Jung bi rekao da je ovo konačna pobeda nad senkom, koju je izvojevala persona pre nego li Ja, jer ne govori kao celovita Otelova ličnost, nego kao general Otelo. Zato ovo nije integracija, već dezintegracija njegove ličnosti<sup>609</sup>. Ispitivanje post-jungovske konceptualizacije u Otelu, zaključuje Fajk, ilustruje snagu kniževnosti da oslika i prenese suštinske ljudske istine: Otelova *hamartia* (tragična greška) je u tome što nije uspeo da se suoči sa sopstvenim arhaičnim psihološkim stanjima, čiji je ljubomora samo jedan od simptoma. Psihološki primitivne slike vrebaju u svačijoj psihi i mogu izazvati razornu štetu, ukoliko se ti primitivni elementi ne izvedu u svest kroz proces individuacije i, umesto represije, kanališu i integrišu u individualni i društveni rast.<sup>610</sup> Po tom tumačenju i *Otela* bismo, uz *Makbeta* i *Lira*, mogli svrstati u drame o pogubnim

---

<sup>608</sup> *Ibid*, pogledati Godard, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1951

<sup>609</sup> *Ibid*, str. 107.

<sup>610</sup> *Ibid*, str. 109.



uticajima majki, odsutnih sa scene, a odveć prisutnih u glavnim junacima, njihovoj svesti i, još više, podsvesti. Od sve četiri tragedije, jedino u *Hamletu* je majka živa i prisutna na sceni, a sa srazmerno malim uticajem na sina, s obzirom na činjenicu da je tu ulogu preuzeo njegov otac, takođe odsutan sa scene (izuzev pojave Duha) i takođe pokojni. Majčina uloga je i u ovoj tragediji negativna, ali ženski princip u glavnom junaku takođe potiskivan, negiran i projektovan u patološkom vidu, u mizoginiji koja često podseća na Jagovu.

Teorija traume koju smo naveli kod *Hamleta* primenljiva je i na *Otela*, s tim što ovde nije reč o traumi zbog primarne scene ili zbog gubitka oca kao arhetipske figure, već zbog ratnih trauma kojima je Otelo dugo bio izložen. Moguće je da su njegovi postupci zapravo odloženo dejstvo pretrpljenog stresa i opasnosti, koji su okidač našli u majstorski izazvanoj ljubomori. Otelo je svestan svog nedostatka „u civilu“, svog neiskustva u građanskim, međuljudskim i ljubavnim odnosima, posebno onakvim kakvi vladaju u zapadnoj civilizaciji. Zato je u bitkama samouveren, a na mirnom Kipru, čim prođe opasnost od Turaka, nesiguran i povodljiv. Kako drugačije, ako ne sindromom PTSD, objasniti nasilno ponašanje ovog dostojanstvenog, smirenog čoveka koji se prema voljenoj ženi odjednom ponaša kao prema neprijatelju u ratu? Izviđa, kuje plan i napada dok ona spava, poput Tarkvinija Oholog ili Makbeta. To nije isti čovek koji je pred Senatom pokazao i veštine govornika, ne samo ratnika, ubedivši „porotu“ da je mnogo više beo nego crn. Svu energiju ratnika, strategiju i fizičku snagu usmerio je protiv tog nedužnog bića koje mu ni budno nije pružalo otpor, štiteći ga do kraja.

#### IV. ZAKLJUČAK

„Šekspir je, više nego bilo koji drugi pisac, barem više od svih modernih pisaca, pesnik prirode... pesnik koji pred svojim čitaocima drži verno ogledalo ponašanja i života. ... Šekspirove drame nisu strogo uzev ni tragedije ni komedije, već sastavi posebne vrste; prikazuju stvarno stanje sublunarne prirode, koja se sastoji od dobra i zla, radosti i tuge, pomešani sa beskrajno raznovrsnim proporcijama i bezbrojnim kombinacijama; izražavaju tok sveta, u kome je gubitak za jednoga – dobitak za drugoga; u kojima, istovremeno, slavljениk hrli ka vinu i ožalošćeni sahranjuje prijatelja; u kojima nečiju zlobu ponekad porazi vragolija drugoga; a mnogo štete ili mnogo koristi pričinu se ili spreči bez ikakve namere“.

Dr Samjuel Džonson, *Predgovor Šekspiru* (1765)<sup>611</sup>

Ove reči slavnog dr Džonsona ukazuju nam na univerzalni karakter Šekspirovih tragedija i njihov značaj koji prevazilazi pozorište, umetnost uopšte i, svakako, vreme. Najveća vrednost Šekspirovih drama je, po Džonsonu, to što su opšte, što prikazuju cele vrste, a ne pojedince. Ako je tragedija potresna verzija istine, onda je ludilo njeno „verno ogledalo“. Nekada pomalo iskrivljeno, nekada razbijeno, ali nikada zamagljeno. Bilo da je ludilo imanentna crta karaktera, bilo da ga izazovu ekstremne okolnosti, bilo da dovodi do istine kao trnovit put koji se morao preći, ili da je bolna istina dovela do njega, ono tragedije čini toliko velikim baš zato što čovek može da ostane bez svega, pa opet da bude kralj, što smo videli kod Lira; može da ima sve, a opet da bude nesrećan, o čemu svedoči kraljevski par Makbet; da bude nedužan, a opet surovo kažnjen, kao Ofelija; i da ima svu snagu i

---

<sup>611</sup> Dr Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare*, preuzeto sa <http://ebooks.adelaide.edu.au/j/johnson/samuel/preface/preface.html#preface>

moć, a bude na kolenima, kao Otelo. Gubitak razuma je nestanak poslednje nade. I ne radi se ovde samo o gubitku razuma. Ljubav je prva žrtva tog gubitka, jer se junaci koje on zadesi okreću protiv onih koje najviše vole, izoluju, odbacuju ljubav koja ih je jedino mogla spasiti. No, ljubav u Šekspirovim tragedijama nema isceliteljsku moć i ne donosi iskupljenje. Ona je često sebična, posesivna, više samoljublje nego ljubav prema drugome. Neuzvrćena ili izneverena ljubav budi želju za osvetom, kažnjavanjem voljenog bića, traži svoje „pola kile mesa“.

Tragediju osvete kao obrazac imamo i na tom mikro-planu, u intimnom svetu glavnih junaka. Ofelija nema snage i odlučnosti da se izbori za svoju ljubav sa Hamletom, a on u nju više ne veruje nakon njene „izdaje“, tako slične Gertrudinoj; Ledi Makbet verovatno ne bi sišla s uma da je muž ostao uz nju, ali on je nastavio svojim krvavim putem, a nju ostavio za sobom, samu u mraku, pogasivši čak i zvezde na nebu; Kordelija je ocu uskratila izjavu o ljubavi koju je istinski osećala, a on njoj sve što znači roditeljstvo; Otelo je, verujući da ga žena više ne voli, ugušio svoju ogromnu ljubav baš kao i Dezdemonu, zamenivši u svom okamenjenom srcu ljubav mržnjom i osvetom, kao Ledi Makbet krv otrovnom žuči. Da li je tu iko ikoga stvarno voleo ili je sve bila „monomanija koju pogrešno nazivaju ljubavlju“<sup>612</sup>, da li je i ludilo jedno od lica ljubavi, odnosno ono što od nje preostane? „Kakva šteta“, ponovili bismo Otelove reči upućene Jagu svaki put kada ponovo proživimo posrnuće blistavog uma poput Hamletovog; trijumf osvete nad ljubavlju i poslušnosti nad vernošću, što je razdvojilo danskog kraljevića i kancelarevu ćerku; umorstvo voljenog bića koje je oplemenilo generalov život i u njega unelo svetlost; kad hrabrom i sposobnom plemiću intenzivna mašta i ambicija prekinu siguran uzlazni put i gurnu ga u krvavi pir; kada se otac odriče deteta i posle ga mrtvog drži u naručju. Šteta što ljubav ne pobeđi mržnju, osvetu, gramzivost, intrige... ali, onda bi sve tragedije imale srećan kraj i ne bi ni bile tragedije, a mi bismo umesto katarze imali simpatičan doživljaj

---

<sup>612</sup> Rossiter, *Op.cit.*, str. 61.

peripetija i nadmudrivanja, snalažljivosti i duhovitosti. Dramaturški, zločini, svirepost, ludilo i smrt neophodni su elementi drame koja treba da nas pročisti, potrese i pouči. Ali, da li bi srećan kraj bio moguć nakon patnje, žrtve i iskupljenja, bez duhovitih replika i prazničnog tona komedija? Kao što je *Lir* prikazivan gotovo dva veka, počev od Restauracije, bez mrtvih na kraju i sa srećnim mladencima Kordelijom i Edgarom... što ne umanjuje patnju i iskupljenje, samo im daje smisao jer na kraju ostaje novi život. No, poenta Šekspirovih tragedija je vrlo često upravo suprotna, to je nihilizam, besmisao i nepostojanje ičega trajnog, u ničeanskom smislu nepoznatom romantičarima i onima pre njih. Ludilo, kao smrt razuma, kao nepostojanje smisla, tu zauzima značajno mesto.

Šekspir je, kada bi prikazivao mentalno poremećene likove, prvo dao njihovo okruženje u kome ima potencijalnih uzroka bolesti, pa ludilo usledi kao prirodan rezultat toga što je prethodilo. Kombinacija predisponiranosti, mentalnog sklopa i okolnosti, zaslužni su za gubitak razuma kod nekih junaka, dok se kod drugih to ne javlja iako su uslovi slični. Psihoanaliza je dublje prodrla i objasnila uticaj prošlosti, podsvesti i libida na takve manifestacije osećanja ili psihičkog stanja, po prvi put imenujući neke odnose, pojave i obrasce ponašanja koje možemo sresti kod Šekspira, ali i kod starih Grka.

Seneka je zabeležio Aristotelove reči, "nijedan veliki genije nije bio bez primesa ludila."<sup>613</sup> Možda nas zato toliko fasciniraju Šekspirovi junaci skloni mentalnom poremećaju, jer su isto tako skloni i velikim idejama i velikim delima.

Za razliku od junaka kod kojih se poremećaji mogu nedvosmisleno uočiti i odrediti kao melanholija, histerija, šizofrenija, bolesna ljubomora, postoje i oni koji su u drugom planu, a možda je njihov poremećaj tim opasniji jer je skriven i podmukao. Edmund i Jago – su majstori spletkе, bolest njihovih duša je zlo koje se širi i kontaminira sve około, kako je to opisao Hamlet govoreći o Klaudijevom

---

<sup>613</sup> Rentoul Reed, Jr, Robert: *Bedlam on the Jacobean Stage*. str. 346-347.

grehu. Motivacija za toliko zlodela teško se može naći u pukom pribavljanju lične koristi, iako je to nesporno njihov prioritet. Ali, ni jedan ni drugi se ne zadovoljavaju time, to je tek materijalno opravdanje pred sobom. Oni su gladni tuđe patnje i to njihove nemilosrdne pohode ka tuđoj nesreći čini bolesnim i čudovišnim. Edmundova mržnja prema ocu, poput Mordredove, nošena je osvetom zbog odbačenosti, poniženja i nepriznatog imena i statusa. Jago teško može naći slično opravdanje, izuzev činjenice da je Otelo za svog poručnika imenovao Kasija. Kao da je svestan tog nedostatka, pa želi da doda razloge za mržnju prema Otelu, on nas upoznaje sa navodnim neverstvom svoje žene Emilije, o kome kruže glasine. Drugi akter tog čina bio je, kaže, Otelo. Niti Otelo, niti Emilija, a ni sam Jago nikada više ne pominje tu epizodu. Uostalom, nije verovao u tričariju zvanu reputacija da bi mu to mnogo smetalo, niti je mario za svoju ženu da bi bio ljubomorani. Osećanje koje je izazvao kod Otela, otrov koji mu je postepeno sipao, na njega verovatno uopšte ne bi delovao.

Vizuelna dimenzija ima najveću snagu kad je reč o Šekspirovim junacima koje zahvata ludilo – tu su priviđenja, ali i „okularni“ dokaz kao najsnažniji: maramica za Otela i pismo, to jest navodno autentični Edgarov rukopis za Glostera. No, kad je reč o agensima koji izazivaju ludilo, bilo da su prirodni, tj. u ljudskom obliku, ili natprirodni, najjače se deluje na čulo sluha: reči koje veštice izgovaraju, uz verbalni pritisak, gotovo nasilje, Ledi Makbet; zapoved Duha i stalne reči podsećanja koje se traumatično urezuju u Hamletovo sećanje; Kordelijino „ništa“ koje nalazi eho u celoj radnji koja će uslediti; Jagove reči koje ovaj sipa u uši svoje žrtve poput otrova koji je kraljev ubica sipao u uho svoje žrtve u *Hamletu*. Vizuelno, dominira slika zaraze, kontaminacije koju širi čir na telu cele države – zadah Klaudijevog greha, teror koji se zemljom seje iz Makbetovog tamnog vilajeta, žabe koje žive na isparenjima iz laguma u *Otelu*, gnoj Lirove pokvarene krvi, bolest koja se iz njegove krvi i mesa prenosi dalje, preko njegovih

ćerki, baš kao što je Hamlet uprljan samim rođenjem od grešne majke. Ta prljavština, to je ona starogrčka mijazma, koja zahteva katarzu, pročišćenje.

Kada opisuje svoju melanholiju Rozenkrancu i Gildensternu, Hamlet opisuje zlo koje se prikazuje kao dobro, kako na nebesima, tako i u svetu oko njih. Njegova okrutnost prema Ofeliji ima taj konvertovani aspekt dobra i zla u smislu spoljašnosti i suštine. Njegovo otkriće razlike između izgleda i stvarnosti, koje je dovelo do velikog razočaranja i paralisalo svako svesno delovanje. Na sličan način, Otellovo razočaranje dovodi do sloma njegove psihološke hijerarhije, a njegova tragedija je što sudi po izgledu, odnosno spoljašnosti. Inverziju spoljašnjeg i unutrašnjeg imamo i u *Makbetu*, kada je ružno isto što i lepo, kada osmesi kriju zmijsko srce; u *Liru* se oluja iz duše prenosi na spoljni svet, sa mikrokosmosa na makrokosmos, i stihaće se u pustari tek kada kralja savlada san. Baš kao i olujna noć u *Makbetu*, kada nema zvezda na nebu, vetrovi odnose krovove, a pitome životinje kakvi su konji nasrcu jedan na drugoga.

Glumljeno ludilo veoma je popularno u renesansi.<sup>614</sup> Kad Gloster pita Bakingema može li da se trese i pretvara da je poludeo od bola, ovaj odgovara da može da izigrava i dubokog tragičara (Richard III, 3.5.). Hamletovo „ludilo zbog ljubavi“ se testira i ono što je rekao Ofeliji „nije bilo nalik ludilu“. I njegovo i Edgarovo glumljeno ludilo imaju veliku moć u dramama, jer su ogledala za stvarno ludila drugih junaka. To je ludilo kao maska, iza koje zamišljamo zdrav razum. „Stvarno“ ludilo na sceni je drama koja glumi ludilo. Iluzija se predstavlja maskom iza koje publika zna da je glumac. Masa ljudi kolektivno prihvata iluziju za stvarnost.

Ludilo je i savršena slika tragičnog pada<sup>615</sup>. U srednjem veku, „pad“ asocira na Adama, a tragedija je šteta po „paloga“. U grčkoj tragediji demoni padaju na glave ljudi. Taj pad objašnjava i unutrašnji pad. Ludilo je unutrašnji korelativ

---

<sup>614</sup> Kellogg, *Op cit*, str. 240.

<sup>615</sup> *Ibid*, str. 241.

spoljnom „padu“. Vrstan duh je „ponikao“, kaže Ofelija, gledajući kako „ludilo raščinja taj plemeniti um“. (III,i.)

Kod starogrčkih junaka, ludilo dolazi spolja, od bogova, i nije stalno prisutno, ono ih posećuje povremeno. Kod renesansnih junaka, ludilo je nešto pogrešno unutra<sup>616</sup>. I to se mora očistiti, izbaciti napolje, demoni se moraju isterati. Na mnogim slikama iz šesnaestog veka vide se redovi ludaka koji čekaju da im lekari sa čela odstrane „kamen ludosti“. Kod Grka junaci imaju neke veze sa ludilom, koje je u spoljnom svetu. Možda je ludilo metafora za junaka. Junaci slične ludacima i po tome što i jedni i drugi dolaze do istine kroz bol. Ponekad je istina proročanstvo; bol je fizička agonija, žalost, ili blizina smrti. Atinjani su ovaj koncept istine koja dolazi iz bola primenjivali i kod svedočenja robova, koje su prvo mučili, inače im ne bi poverovali. Fizički bol pratio je i proročansku opsednutost.

Tragičan junak dolazi do istine iz bola tako što će je oteloviti. Kod Grka, ono što uništava, poput sirena, ujedno i prosvetljuje. Gledaoci tragedije dobiju novi uvid, iako je to „znanje koje je tužno znati“ U *Mletačkom trgovcu melanholika*, Porcijinog udvarača, porede sa „filozofom koji plače“, Heraklitom, koji je plakao gledajući kako ljudi skupljaju blago za sebe, zaboravljajući na svoju decu.<sup>617</sup>

Na kraju nam ostaje otvoreno pitanje da li je ludilo predmet Šekspirove pažnje ili sredstvo prikazivanja? Kako ga prikazuje Šekspir, a kako njegovi junaci kada glume? Da li je slika ludila koje glume Hamlet ili Edgar predstava o ludilu koju su imali Šekspirovi savremenici, uključujući i samog Šekspira, više nego li ludilo koje vidimo kod junaka koje su njegove stvarne žrtve? Nijedno nije trajno, uvek se povrati razum, osim kod onih koji se ubiju – Otelo, Ofelija, Ledi Makbet. Po Timotiju Brajtu se ludilo javlja i od tuge i zbog savesti, ne pominju se eksplicitno telesne tečnosti ili drugi organski uzroci. Za psihoanalizu i psihijatriju

---

<sup>616</sup> Padel, *Op.cit.*, str. 244.

<sup>617</sup> Bate, Jonathan: *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare*, str. 382.

Šekspirovi tragični junaci su studije slučaja, idealni za ilustraciju mentalnih poremećaja i odnosa u disfunkcionalnoj porodici. Šekspirologija, opet, koristi psihoanalizu i psihijatriju da objasni neke postupke junaka i njihovog autora, da pronikne u stvarno značenje njihovih reči i čak u njihovu podsvest. Koliko smo tu na tragu Šekspirovih zamisli, koliko nas daleko odvedu jednostrana tumačenja i da li je zaista bio toliki poznavalac ljudskog uma, srca i duše, ili modernim teorijama ponovo pišemo njegove drame, u procesu kakav je opisao T.S. Eliot ("Tradition and Individual Talent"). Možemo li znati šta je Šekspir mislio, poznao, proučavao, ili njegovim junacima, dramama i antologijskim citatima mi hoćemo da nešto kažemo, tražeći u njegovom opusu uporište? Frojd je, na primer, za potvrdu svoje teze izabrao „slučaj” Hamleta, kao školski primer edipovca. Ali, kao što je to efektno sročio Teri Hoks, često se ne radi se o tome šta je Šekspir hteo da kaže, mi Šekspirovom hoćemo nešto da kažemo.<sup>618</sup>

Ludilo opčinjava zato što je znanje. Kardan je rekao: „Mudrost se mora iščupati iz utrobe Zemljine.”<sup>619</sup> To znanje koje ostali tek opažaju u odlomcima, ludak celo celcato nosi u jednoj netaknutoj lopti. Drugi simbol znanja, drvo, iščupano je iz zemaljskog Raja i sada tvori katarku na Brodu ludaka, kakva se može videti na gravuri koja ilustruje *Stultiferae naviculae*. Pošto je reč o zabranjenom znanju, ono nagoveštava propast sveta i carstvo Sotonino. Ako pogledamo Direrove jahače Apokalipse, to nisu anđeli Pobede niti vesnici spokojne pravde. Pobedu ne odnose ni Bog ni Đavo, već Ludilo. Ali, kod svakog ludila vidimo psihomahiju, otimanje o čovekovu dušu, odnosno psihu, borbu sličnu onoj između dobra i zla.

---

<sup>618</sup> Hawkes, Terrence, *Meaning by Shakespeare*, str. 2.

<sup>619</sup> Fuko, *Op.cit.*, str. 33.



## V. LITERATURA

1. ADAMSON, Jane: *Othello as a Tragedy – Some Problems of Judgment and Feeling*, Cambridge, CUP, 1980
2. ADELMAN, Janet (ed.): *Twentieth Century Interpretations of King Lear*, London, Prentice Hall, 1972
3. ————. *Suffocating Mothers – Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare Plays, Hamlet to the Tempest*, New York, Routledge, 1992
4. ALEXANDER, Nigel: *Poison Play and Duel*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970
5. APDAJK, Džon: *Gertruda i Klaudije*, Beograd, Narodna knjiga, 2001.
6. ATWOOD, Margaret: „Ophelia Has a Lot to Answer For“, preuzeto sa [www.123helpme.com](http://www.123helpme.com) 24.8.2005.
7. BABB, Lawrence: *The Elizabethan Malady*, Michigan State College Press, 1951
8. BACON, Francis: *The Essays*, London, Penguin, 1985
9. BAHTIN, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.
10. BAMBER, Linda: *Comic Women, Tragic Men*, Stanford, Stanford University Press, 1982
11. BATE, Jonathan: *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare*, London, Penguin Books, 2008
12. ————. *The Genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997

13. BEČANOVIĆ-Nikolić, Zorica: „Bahtin i tumačenje Šekspirovih istorijskih drama: karneval i heteroglosija“, *Zbornik matice srpske za književnost i jezik*, 55 (2)
  
14. BELKNAP, Robert: “Shakespeare and the Possessed”, *Dostoyevsky Studies*, Vol. 5, Chicago, Chicago University Press, 1984
  
15. BELL, John: *On Shakespeare*, Sydney, Allen and Unwin, 2012
16. BLOOM, Harold (ed.): *Macbeth*, New York, Chelsea House Publication, 1991
17. ———. *Shakespeare – the Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1999
18. ———. *Hamlet – Poem Unlimited*, New York, Riverhead Books, 2003
19. BONHEIM, Helmut (ed.): *The King Lear Perplex*, Belmont, Wadsworth Publishing Group, 1960
20. BRADLEY, Andrew Cecil: *Shakespearean Tragedy*, London, Oxford University Press, 1904
21. BRETON, Nicholas, *Melancholike Humours (1600)*, London, Scholartis Press, 1929
22. BRIGHT, Timothie: *Treatise of Melancholie*. (Repro of 1586) New York, Columbia University Press, 1940
23. BROWN, John Russell: *Focus on Macbeth*, London, Routledge, 1982
24. CAMPBELL, Lily: *Shakespeare’s Tragic Heroes – Slaves of Passion*, London, Methuen & Co Ltd, 1970
25. CAVELL, Stanley: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
26. CHAMBERS, Sir Edmund Kerchever: *Shakespeare – A Survey*, London, Sidgwick and Jackson, 1925

27. CODDON, Karin: „Suche Strange Desygns“; Madness, Subjectivity and Treason in Hamlet and Elizabethan Culture, iz Susan Wofford (ed.), *William Shakespeare, Hamlet*, New York, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994
28. COLERIDGE, Samuel Taylor: *Lectures on Shakespeare ETC* (1818), London, J.M. Dent, 1951
29. DANE, Gabrielle: “Reading Ophelia's Madness”, Pegasus Press 1998, preuzeto sa [www.clas.ufl.edu/english/exemplaria](http://www.clas.ufl.edu/english/exemplaria) 27.03.2006.
30. DANSON, Lawrence (ed.): *On King Lear*, Princeton, Princeton UP, 1981
31. DONNELLY, John: „Incest, Ingratitude and Insanity: Aspects of the Psychopathology of *King Lear*“, *Psychoanalytic Review*, XL, New York, Guilford Press, 1953
32. EAGLETON, Terry: *William Shakespeare* Oxford, Basil Blackwell, 1986
33. ELIOTT, G R.: *Dramatic Providence in Macbeth*, Princeton, Princeton UP, 1958
34. EVANS, Bertrand: *Shakespeare's Tragic Practice*, London, Clarendon Press 1979
35. FAWKNER, W.: *Deconstructing Macbeth – The Hyperonthological View*, London, Associated UP, 1990
36. FIKE, A. Matthew, *A Jungian Study of Shakespeare*, New York, Palgrave Macmillan, 2009
37. FLETCHER, George: *Characters in Macbeth*, London, Longmans, 1846
38. FROJD, Sigmund: *Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu – autobiografija*, knjiga osma, prevod dr Vladeta Jerotić i Nikola Volf, Novi Sad, Matica srpska, 1976.
39. ——— . *Odabrana dela*, knjiga peta, prevod dr Vladeta Jerotić, Novi Sad, Matica srpska, 1969.

40. FRYE, Northrop: *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto UP 1967, (preuzeto sa [www.questia.com](http://www.questia.com) 25.09.2005.)
41. FUKO, Mišel: *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd, NOLIT, 1980. (prev. Jelena Stakić)
42. GERVINUS, Georg Gottfried: *Shakespeare Commentaries* (1849-50), prevod na engleski F.E. Bunnett, Smith, Eder and Co, London 1903
43. GODDARD, Harold: *The Meaning of Shakespeare*, Chicago University Press, 1951
44. GRANVILLE-BARKER, Harley: *Prefaces to Shakespeare - Othello*, Bungay, Suffolk, Richard Clay and Co. Ltd, 1945
45. GREENBLATT, Stephen: *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton UP, 2001
46. ————. *Will in the World*, Pimlico, London, 2005
47. HADFIELD, Andrew (ed): *William Shakespeare's Othello: A Sourcebook*, London, Routledge, 2003
48. HANKINS, John Erskine: *Backgrounds of Shakespeare's Thought*, Hassocks, Sussex, the Harvester Press, 1905
49. HAWKES, Terence: *Meaning by Shakespeare*, London, Routledge, 2002
50. HAZLITT, William: *On Characters of Shakespeare's Plays*, (1817), London, Oxford University Press, 1962
51. HOLLOWAY, John: *The Story of the Night*, London, Routledge and Kegan Paul, 1961
52. HORWITZ, Allan W. and Teresa L. Scheid: *A Handbook for the Study of Mental Health*, Cambridge, CUP, 1999
53. HUHNER, Max: *Shakespearean Studies and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Young, 1952
54. HUNTER, Richard and Macalpine, Ida: *Three Hundred Years of Psychiatry 1535-1860*, London, Oxford University Press, 1963

55. INGHAM, Adrian: "Renaissance Views of Madness: *King Lear*", 1996,  
preuzeto sa  
<http://web.uvic.ca/~mbest1/ISShakespeare/Resources/WorldView/LearMadness.html>, 25.9.2011.
56. JEWKES, W.T.: *Shakespearean Tragedy*, Stratford-upon-Avon Studies, Volume 20, London, Edward Arnold Ltd, 1984
57. JOHNSON, William Preston: *The Prototype of Hamlet and Other Shakespearean Problems*, New York, Belford, Clarke & Co. 1890
58. JOUGHIN, John (ed.), *Philosophic Shakespeares*, London, Routledge, 2000
59. JUMP, John: *Shakespeare's Hamlet: Selection of Critical Essays*, London, Macmillan, 1958
60. KELLOGG, A.O.: *Shakespeare's Delineations of Insanity*, NY, Hurd and Houghton, 1866
61. KEMBLE, John Philip: *Macbeth Reconsidered*, AMS Press, New York, 1972
62. KLAJN, Hugo: *Frojd, psihoanaliza i literatura*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.
63. KNIGHT, George Wilson: *The Wheel of Fire*, London, Oxford University Press, 1930
64. KNIGHTS, Lionel Charles: *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet*, London, Penguin Books, 1970
65. ————. *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, Taylor & Francis, 1977
66. KOSTIĆ, Veselin: *Hamlet Viljema Šekspira*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika, 1982.
67. ————. *Šekspirova dramaturgija*, Beograd, Stubovi kulture, 2009.
68. KOTT, Jan: *Shakespeare Our Contemporary*, London, Methuen and Co. Ltd, 1964.

69. KYD, Thomas: *The Spanish Tragedie, or Hieronimo is Mad Againe*, [www.gutenberg.org/ebooks/6043](http://www.gutenberg.org/ebooks/6043), preuzeto 5.12.2012.
70. LAING, Ronald David: *Podeljeno ja*, Beograd, Nolit, 1977. (prev. Milica Mint)
71. ————. *The Divided Self*, Penguin Books, London, 1959
72. LAWLOR, John: *The Tragic Sense in Shakespeare*, London, Chatto and Windus, 1960
73. LEECH, Clifford: *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, London, Chatto and Windus, 1950 (preuzeto sa [www.questia.com](http://www.questia.com) 1.2.2006.)
74. LERNER, Laurence (ed.): *Shakespeare's Tragedies – An Anthology of Modern Criticism*, Penguin, London, 1963
75. LYONS, Bridget Gellert: *Voices of Melancholy*, New York, Barnes and Noble, 1971
76. LOWEL, James Russel: „Shakespeare Once More“ (1870), from *The English Poets* London, Emily Faithfull & Co, 1888
77. LUND, Mary Ann: *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England*, Cambridge Univeristy Press, 2010
78. MAGUIRE, Laurie: *Where There's a Will, There's a Way or, All I Need to Know I Learned from Shakespeare*, London, Nicholas Brealey Publishing, 2007
79. MADARIAGA, Salvador de: *On Hamlet*, London, Hollis & Carter, 1948
80. MC GINN, Colin: *Shakespeare's Philosophy*, New York, HarperCollins Publishers, 2007
81. MEHL, Dieter: *Shakespeare's Tragedies*, Cambridge University Press, 1986
82. MELNICK, Burton: “To This Favour She Must Come”: Tinguely's Cow and Hamlet's Mother”, from *The American Imago*, Volume 68, No.1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011

83. MIDDLETON MURRAY, John: *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936
84. MILANOVIĆ, Vujadin: *Laza Kostić prevodilac i kritičar Šekspira*, Književni atelje Banjaluka, 1999.
85. ———. »Hamlet u srpskoj i jugoslovenskoj književnoj kritici«, rukopis predat Katedri za anglistiku BU, 1978.
86. MILIVOJEVIĆ, Zoran: *Emocije*, Novi Sad, Psihopolis, 2007.
87. MIOLA, Robert: *Shakespeare and Classical Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1992
88. MUIR, Kenneth: "Samuel Harsnett and King Lear", *Review of English Studies* 2, London, Methuen, 1951
89. MUIR, Kenneth et al. (eds.): *Aspects of Othello*, Cambridge, CUP, 1997
90. MUIR, Kenneth and S. Schoenbaum, "Shakespeare and the Thought of His Age", *A New Companion to Shakespeare's Studies*, CUP, 1971
91. NEELY, Carol Thomas: "Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture," *Shakespeare Quarterly* Volume 42, No.3, Washington, Folger Shakespeare Library, 1991
92. NUTTALL, Anthony D.: *Shakespeare the Thinker*, New Haven, Yale University Press, 2007
93. O'BRIEN, Robert Viking: "The Madness of Syracusan Antipholus" Chico California State University, 1996
94. OTTEN, Charlotte F.: "Ophelia's 'Long Purples' or 'Dead Men's Fingers,'" *Shakespeare Quarterly* 30.3, Washington, Shakespearean Folger Library, 1979
95. PADEL, Ruth: *Whom Gods Destroy – Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, Princeton University Press, 1995
96. PAUNOVIĆ, Zoran: *Istorija, fikcija, mit*, Beograd, Geopoetika, 2006.

98. ———. Predavanje «Šekspir i Uliks», održano 10. decembra 2002. godine u Narodnoj biblioteci Srbije u okviru ciklusa «ULIKS univerzum»,  
*www.nb.rs/view\_file.php?file\_id=720*
99. PAUNCZ, Arpad: „Psychopathology of Shakespeares *King Lear*“, *American Imago*, IX, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1952
100. PROSSER, Eleanor: *Hamlet and Revenge*, Stanford, Stanford University Press 1967
101. RALEIGH, Walter: (ed.) *Johnson on Shakespeare*, London, Henry Frowde, 1908
102. RALLI, Augustus: *A History Of Shakespearean Criticism*, London, Oxford University Press, 1932
103. RASHKIN, Esther: “*Reading the Mind, Reading the Text: Reflective Functioning, Trauma Literature, and the Task of Psychoanalytic Critic*“, *American Imago*, Volume 68, Number 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011
104. REED, Robert Rentoul: *Bedlam on the Jacobean Stage, Shakespeare Quarterly*, Vol. 4, No.3, Washington, Folger Shakespeare Library, 1953
105. RIBNER, Irving: *Patterns in Shakespearean Tragedy*, London, 1960 (preuzeto sa [www.questia.com](http://www.questia.com) 1.2.2006.)
106. ROBERTSON, John Mackinnon: *Hamlet Once More*, London, Richard Cobden-Sanderson, 1923
107. ROSENBAUM, Ron: *The Shakespeare Wars*, New York, Random House, 2008
108. ROSSITER, A.P.: *Angel with Horns*, London, Longmans, 1961
109. ROTERDAMSKI, Erazmo: *Pohvala ludosti*, preuzeto sa [www.svetlost.org](http://www.svetlost.org) 11.8.2012.
110. RUSSELL, John: *Hamlet and Narcissus*, Newark, Delaware Press, 949



111. SACKS, Claire & Edgar Whan (eds), *Hamlet: Enter Critic*, New York, Ohio University Press, 1960
112. SAVIĆ, Milisav (ed.): *Najlepši eseji Vladete Jerotića*, Beograd, Prosveta, 2002.
113. SCHLEGEL, August Wilhelm: *Vorlesungen uber dramatische Kunst und Literatur*, (1809-11), *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London, Baldwin, Cradock and Joy, translated from German by John Black, London, Henry G. Bohn, 1846)
114. SCHWARTZ, Murray and Kahn, Coppelia (eds.): *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980
115. SHAKESPEARE, William: *Hamlet the Prince of Denmark*, New Cambridge Shakespeare, CUP, 1985
116. SIMON, Bennett: "Hamlet and Trauma Doctors: an Essay at Interpretation", *American Imago*, Vol.58, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001
117. ————. *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1993
118. ————. *Mind and Madness in Ancient Greece*, London, Cornell University Press, 1980
119. SMITH, James *et al.*: *The Hamlet Controversy: Was Hamlet Mad?* Wellington, Victoria University, 1867
120. SPENCER, Theodor: *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, Macmillan, 1945
121. SPURGEON, Caroline: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge University Press, 1965

122. STOCKHOLDER, Kay: *Stealthy Lovers in Macbeth*, Toronto, Toronto University Press, 1987
123. ŠEKSPIR, VILJEM: *Sabrana dela*, Beograd, Službeni list SRJ, 1995. (ur. Veljko Topalović, Branislav Brkić i Dušan Mrđenović)
124. TAN, Joshua :*Sanity's Dream: Reason and Madness, Modernity and Antiquity in King Lear and Don Quijote*, preuzeto sa [www.yale.edu](http://www.yale.edu) 7.7.2010.
125. TRUSKINOVSKY, Alexander M: "Literary Psychiatric Observation and Diagnosis Through the Ages: *King Lear* Revisited" from [Southern Medical Journal](http://Southern Medical Journal), 2002, preuzeto sa [www.medscape.com](http://www.medscape.com) 6.3.2010.
126. VAUGHAN, Agnes Garr: *Madness in Greek Thought and Custom*, University of Michigan, Baltimore, H. Furst Company, 1919
127. VIGOTSKI, Lav :*Psihologija umetnosti*, (prev. Jovan Janićijević), Beograd, NOLIT, 1975.
128. VINING, Edward: *The Mystery of Hamlet*, (1881) sa [www.shea.mit.edu](http://www.shea.mit.edu) 1.2.2006.
129. WALKER, Roy: *The Time is Free*, London, Andrew Dakers Ltd, 1949
130. WEISS, John: *Wit, Humour and Shakespeare*, Boston, The Christopher Publishing House, 1876
131. WEITZ, Morris: *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, London, Faber and Faber, 1967
132. WELLS, Stanley: *Shakespeare, Sex and Love*, London, Oxford University Press, 2010
133. WELSH, Alexander: *Hamlet in His Modern Guises*, Princeton, Princeton University 2001 (preuzeto sa [www.questia.com](http://www.questia.com) 1.2.2006.)
134. WEST, Rebecca: *The Court and The Castle*, New Haven, Yale University Press, 1957

135. WILSON, John Dover: *What Hapens in Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935
136. WOFFORD, Susanne (ed.): *Hamlet, Case Studies in Contemporary Criticism*, Boston, St.Martin's Press, 1994
137. WOODFORD, Donna: *Understanding King Lear*, London, Greenwood Press, 2004
138. <http://bertrand.bucknell.edu/multimedia/collection/othello.html>, accessed May 10, 1999
139. <http://elsinore.ucsc.edu/melancholy/MelRomantics.html>, accessed July 7, 2004
140. [www.elsinore.ucsc.edu/women/womenPortraits.html](http://www.elsinore.ucsc.edu/women/womenPortraits.html)

### **Ilustracije:**

**Slika 1:** Ofelija sa kraljevskim parom, IV, 5. ([www.crossref-it.info](http://www.crossref-it.info))

**Slika 2:** Glumci Džon Filip Kembl i Sara Sidons u *Makbetu*, delo Tomasa Biča. 1786, Garikov klub, London.

**Slika 3:** *Kralj Lir i Luda u oluji*, Viljem Dajs, 1851.

**Slika 4:** Gravura V. Linija po platnu Dž. Grejema, *Otelo*, V.ii. Shakespeare Gallery Folio.

## Biografija autora

Nataša Šofranac rođena je u Podgorici, gde je završila osnovnu školu i gimnaziju, 1994. godine. Na Filološkom fakultetu u Beogradu diplomirala je u septembru 1998. godine, a zasnovala radni odnos 1999, najpre kao lektor za Savremeni engleski jezik, a potom kao asistent-pripravnik za predmet Engleska književnost. Magistrirala je 2006. godine na temu "Hamlet u engleskoj i srpskoj književnoj kritici druge polovine dvadesetog veka", pod mentorstvom profesora dr Zorana Paunovića.

Dobitnik je stipendije British Scholarship Trust-a, koju je iskoristila u leto 2000. godine za istraživački rad na Univerzitetu u Notigemu, i English Speaking Union-a u leto 2011. godine, za seminar u pozorištu "Globe" u Londonu.

Učestvovala je i predstavljala svoje radove na međunarodnoj konferenciji o prevođenju na Univerzitetu Južne Bretanje, L'Orient, Francuska, 2003. godine; zatim na konferenciji "Shakespeare and Europe" na Univerzitetu u Utrehtu, Holandija, 2003; na konferenciji povodom 15 godina postojanja Katedre za engleski jezik i književnost u Nikšiću, 2005; na godišnjoj konferenciji Šekspirovog instituta u Stratfordu, 2007; na Svetskom kongresu šekspirologa u Pragu 2011. i na konferenciji "Shakespeare and Emotions" u Pertu, Univerzitet Zapadne Australije, 2012. godine.

Član je Društva simultanih i konsektivnih prevodilaca Srbije.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а НАТАША ШОФРАНАУ

број уписа \_\_\_\_\_

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„МОТИВ ЛУДИЛА КОД ЗУНАКА ЧЕТИРИ ВЕЛИКЕ ТРАГЕДИЈЕ  
ВИЛИЈАМА ШЕКСПИРА – ХАМЛЕТ, МАГБЕТ, ОТЕЛО И КРАЉ ЛИРА“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 18.1.2013.

Наташа Шофрану

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора НАТАША ШОФРАНАУ

Број уписа \_\_\_\_\_

Студијски програм ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И Књижевност - НАУКА О Књижевности

Наслов рада „МОТИВ ЛУДИЛА КОД ЖНАКА ЧЕТИРИ ВЕЛИКЕ ТРАГЕДИЈЕ

ВИКТОРА ШЕКСПИРА - ХАМЛЕТ, МАГБЕТ, ОТЕЛО И КРАЉ ЛИР!

Ментор проф. др ЗОРАН РАУНОВИЋ

Потписани НАТАША ШОФРАНАУ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 18.1.2013.

Наташа Шофранау

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

МОТИВ ЛУДИЦА КОД ОУНАКА ЧЕТИРИ ВЕЛИКЕ ТРАГЕДИЈЕ  
ВИЛИАМА ШЕКСПИРА – ХАМЛЕТ, МАКБЕТ, ОТЕЛО И КРАЉ ЛИР

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 18.1.2013.

Потпис докторанда

Матијана Попић





